# Kurzgefaßte
# Choral-Gesanglehre

für

angehende Chorsänger, Organisten und Schullehrer

von

**Theod. Kewitsch,**
K[illegible]. Seminar- und Musiklehrer, Präses des St. Cäcilien-Vereins
der Diöcese Culm.

---

Motto:
Ab ecclesia vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquod miscetur, arceant.
*Conc. Trident. Sess. XXII. de Reform.*

**Trier, 1873.**
Verlag der Fr. Lintz'schen Buchhandlung.

Fr. Lintz'sche Buchdruckerei in Trier.

# Vorbemerkung.

Da die Mehrzahl unserer heutigen Chorsänger aus dem Schullehrerstande hervorgeht, für den das Studium der lateinischen Sprache als Bildungsmittel nicht vorgeschrieben ist, die besten Lehrbücher des Choralgesanges aber die Kenntniß dieser Sprache als selbstverständlich voraussetzen und sich im Uebrigen auch in der Darstellungsweise des Gegenstandes zu wenig herablassen; so habe ich mich bewogen gefunden, den nothwendigsten Stoff im vorliegenden Büchlein in eine Form zu bringen, die nach von mir bereits gewonnener Erfahrung bei dem Unterrichte von Schul- und Organistenamts-Präparanden sich als sehr praktisch bewährt hat.

Möge die Kritik dies anspruchslose Werkchen wohlwollend aufnehmen! Der Zustimmung von Seiten der Chorsänger glaube ich mich versichert halten zu dürfen.

Berent, West.-Pr., im September 1872.

Th. Kewitsch.

# I. Capitel.

## Vorkenntnisse zur Erlernung des Choral- oder Gregorianischen Gesanges.

Unter diesen Vorkenntnissen verstehen wir: geläufiges Lesen der lateinischen Sprache sowohl in Rücksicht auf die Aussprache der einzelnen Laute, als auf die Länge oder Kürze der Sylben (Quantität) und auf den Wortaccent (Ton). *)

Die lateinische Sprache hat in ihrem Alphabet sämmtliche Buchstaben und Laute, wie die deutsche, mit Ausnahme des w, welches durch v ersetzt wird.

Diphthongen (Doppellaute) gibt es für gewöhnlich nur drei: ae, au, oe; sonst zusammenstehende Vokale werden, wenn das Wort nicht etwa aus dem Griechischen stammt, gewöhnlich getrennt gelesen: z. B. deinde = de-inde.

Anmerkung. Soll bei ae oder oe das e vom a oder o getrennt gelesen werden, so stehen über dem e zwei Pünktchen ë (trema), z. B. aër, poëma. Im au wird das u vom a getrennt, wenn das u aus einem griechischen o (omikron) entstanden ist: z. B. Menela-us.

Die Aussprache ist wie die der betreffenden Buchstaben im Deutschen, nur daß c wie k gesprochen wird, welcher

*) Fr. X. Haberl sagt in seinem „Magister choralis" (ein für Cleriker nicht genug zu empfehlendes Buch) pag. 15: „Das mindeste Erforderniß zur Ausführung des Chorals aber ist demnach die Kenntniß des äußeren Gefüges der lateinischen Sprache, ihrer Prosodie und Scansion, mit einem Worte: „„Die fehlerfreie, deutliche, ästhetische Aussprache.""

letztere Buchstabe überhaupt nur in nichtlateinischen Wörtern (griechischen u. a.) vorkommt. Das i vertritt oft auch die Stelle des j, und das v die des u, oder das u die des v: z. B. ianua = janua; svper = super; suauis = svavis.

Anmerk. α) Das c spricht man wie z vor e, i, y, ae, oe; vor allen andern Lauten und am Ende der Wörter wie k: z. B. Cicero, Cyrus, coelum; Clemens, caput; hoc, sic.

β) Das t spricht man wie z vor i, wenn unmittelbar nach dem i noch ein Vokal folgt: z. B. negotium, tristitia.

γ) Das t behält aber seinen natürlichen Laut
a) in allen aus dem Griechischen stammenden Wörtern: z. B. Miltiades, Boeotia, Critias;
b) wenn ein s oder x vorhersteht: z. B. ostium, mixtio;
c) wenn die Anhangsylbe er- nachfolgt: z. B. nitier, quatier, mittier.

δ) Das sch, welches nur in Wörtern griechischen Ursprungs vorkommt, ist stets getrennt zu lesen: z. B. s-chola, is-chyros. Das letztere Wort kommt in den Trauergesängen der h. Charwoche vor.

Ein Wort hat so viele Silben, als Vokale oder Dyphthongen darin enthalten sind.

Ueber die Trennung der Sylben eines Wortes von einander hat man folgende Regeln:

1) Steht ein Consonant zwischen zwei Vokalen, so gehört er zur folgenden Sylbe: z. B. pa-ter.
2) Befinden sich mehrere Consonanten zwischen zwei Vokalen, so gehören diejenigen, mit welchen zusammen ein lateinisches oder griechisches Wort anfangen kann, zur zweiten Sylbe: z. B. ma-tris (tres), li-gnum (gnarus), a-sper (spatium), carptum (Ptolemaeus), san-ctus (κτείνω = cteino).

Jede Sylbe ist entweder lang (longa) oder kurz (brevis), oder bald lang bald kurz, schwankend (anceps). Das Zeichen einer langen Sylbe ist (–), einer kurzen (◡), einer schwankenden (⏓). Zwei kurze Sylben gelten für eine lange. — Aus folgenden allgemeinen Regeln ersehen wir die Quantität der verschiedenen Sylben.

1) Enthält eine Sylbe einen langen Vokal, wozu alle Diphthongen und diejenigen einfachen Vokale gehören, welche durch Zusammenziehung zweier Vokale entstanden sind, so heißt sie von Natur lang: z. B. aut, haud, aurum, mensae, coelum; cōgo (aus coăgo), tibīcen (aus tibiicen), bīgae (aus bijŭgae), būbus (aus bŏvibus). Ferner sind auch noch die einsylbigen Hauptwörter meist lang: z. B. spēs, sōl, jūs; sowie auch Nichthauptwörter, wenn diese sich auf einen Vokal endigen: z. B. dō, stō.

2) Aber auch wenn der Vokal in einer Sylbe sonst kurz ist, kann die Sylbe lang sein, und zwar durch Position, d. h. wenn auf den Vokal zwei Konsonanten oder ein x, z, oder j folgen: z. B. ēst, vēlle, pērdo, īn te; ēx, gāza, mājor.

3) Kurz ist endlich ein Vokal, auf den ein anderer Vokal oder ein h folgt: z. B. dĕus, pĭus, rŭo; trăho, vĕho. Auch sind die einsylbigen Wörter kurz, die keine Substantiva sind und sich auf einen Konsonanten endigen: ĕt, sĕd, quĭs.

Anmerk. Vorstehende Quantitätsregeln leiden zwar hier und dort Ausnahmen, doch würde es zu weit führen, auch diese hier noch anzugeben; darum möge der Anfänger sich mit den Hauptregeln begnügen, auf die Aussprache des Lehrers achten und sich dieselbe einprägen, oder sich weiteren Rath aus einer lateinischen Grammatik holen.

Ueber den Accent (Wortton) bestehen folgende Regeln:

1) Die einsylbigen Wörter haben auf dieser einen Sylbe den Accent: z. B. sál, cúr, ád.
2) Die zweisylbigen Wörter haben den Ton stets auf der vorletzten Sylbe: z. B. fáma, dólor.
3) Die drei- und mehrsylbigen Wörter haben den Accent auf der vorletzten Sylbe, wenn dieselbe lang ist: z. B. amábam, monérem, legébam, consuetúdo, interrégnum. Ist die vorletzte Sylbe aber kurz, so liegt der Ton auf der drittletzten Sylbe: z. B. dómĭnus, cíngŭlum, légĕre, procéssĭo, tristítĭa, spírĭtus, spirítŭi.

Da man es im Gregorianischen Gesange auch mit Gedichten (Hymnen) zu thun hat, so ist noch ein Blick auf den Bau und die Gliederung derselben zu werfen.

Eine Zeile eines Gedichtes heißt Vers. Dieser zerfällt in sogenannte Versfüße, worunter man die Zusammenstellung von zwei, drei oder vier Sylben bestimmter Quantität versteht. Es gibt 4 zweisylbige, 8 dreisylbige, 16 viersylbige Füße, die alle besonders benannt sind. Der Uebersicht wegen folgen sie alle:

a) zweisylbige:

1) ⏑⏑ Pyrrhichius: z. B. páter, bóne, úbi.
2) – – Spondaeus: „ cónstans, aúdax, vírtus.
3) ⏑ – Jambus: „ pŏtens, légunt.
4) – ⏑ Trochaeus: „ fórtis, laétus.

b) dreisylbige:

1) ⏑⏑⏑ Tribachys: z. B. légere, dóminus.
2) – – – Molossus: „ libértas, mirári.
3) – ⏑⏑ Dactylus: „ ómnia, légerat, ímprobus.
4) ⏑⏑ – Anapaestus: „ bónitas, méditans.
5) ⏑ – – Bacchius: „ amávi, dolóres, legébant.

6) ‒ ‒ ⏑ Antibacchius: z. B. peccáta, praeclárus, legísse.
7) ⏑ ‒ ⏑ Amphibrachys: „ amáre, perítus.
8) ‒ ⏑ ‒ Amphimacer: „ cógitans, fécerat.

c) viersylbige:

1) ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Proceleusmaticus: z. B. celériter, mémoria.
2) ‒ ‒ ‒ ‒ Dispondaeus: „ praeceptóres, interrúmpunt.
3) ⏑ ⏑ ‒ ‒ Jonicus a minori: „ adoléscens, adamári.
4) ‒ ‒ ⏑ ⏑ Jonicus a majori: „ mutábilis, senténtia.
5) ⏑ ‒ ⏑ ‒ Diiambus: „ amoénitas, renúntians.
6) ‒ ⏑ ‒ ⏑ Ditrochaeus: „ educátor, infidélis.
7) ⏑ ‒ ‒ ⏑ Antispastus: „ verecúndus, abundábit.
8) ‒ ⏑ ⏑ ‒ Choriambus: „ impátiens, credúlitas.
9) ‒ ⏑ ⏑ ⏑ Paeon primus: „ credíbilis, históría.
10) ⏑ ‒ ⏑ ⏑ Paeon secundus: „ modéstia, amábilis.
11) ⏑ ⏑ ‒ ⏑ Paeon tertius: „ puerílis, opuléntus.
12) ⏑ ⏑ ⏑ ‒ Paeon quartus: „ celéritas, misérícors.
13) ⏑ ‒ ‒ ‒ Epitrītus primus: „ laborándo, reformídant.
14) ‒ ⏑ ‒ ‒ Epitrītus secundus: „ adminístrans, comprobávi.
15) ‒ ‒ ⏑ ‒ Epitrītus tertius: „ auctóritas, intélligens
16) ‒ ‒ ‒ ⏑ Epitrītus quartus: „ assentátor, infinítus.

Die Verbindung zweier oder mehrerer Verse heißt Strophe. Der Strophenbau, der fast allen Hymnen zu Grunde liegt, ist ein vierfacher:

1) Die Sapphische Strophe:

‒ ⏑ ‒ ‒ | ‒ ⏑ ⏑ | ‒ ⏑ | ‒ ⏑ z. B. Ístĕ cōnfĕssŏr dŏmĭnī, cŏlēntēs,
‒ ⏑ ‒ ‒ | ‒ ⏑ ⏑ | ‒ ⏑ | ‒ ⏑ Quēm pĭē laūdānt pŏpŭlī pĕr ōrbĕm,
‒ ⏑ ‒ ‒ | ‒ ⏑ ⏑ | ‒ ⏑ | ‒ ⏑ Hāc dĭē laētūs mĕrŭīt bĕātŭs
‒ ⏑ ⏑ | ‒ ⏑ Scāndĕrĕ sēdēs.

Nach demselben Versmaße gehen noch folgende Hymnen:

1. Christe sanctorum decus angelorum.
2. Ecce jam noctis tenuatur umbra.
3. Gloria dignos colimus.
4. Martyris Christi colimus triumphum.
5. Nocte surgentes vigilemus.
6. Quod chorus natum.
7. Stabat ad lignum crucis.
8. Ut queant laxis resonare fibris.
9. Virginis proles opifexque matris.
10. Vita sanctorum decus angelorum.

2) Die Jambische Strophe:

⏓ –́ | ⏑ –́ | ⏓ –́ | ⏑ –́   z. B. Jēsū, cŏrōnă vīrgĭnūm,<br>
⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –   Quĕm mātĕr īllă cōncĭpĭt,<br>
⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –   Quae sōlă vīrgŏ pārtŭrĭt,<br>
⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –   Haec vōtă clēmĕns āccĭpē.

Ebenfalls im jambischen Versmaße sind die Hymnen:

1. Ad coenam agni providi.
2. A solis ortus cardine.
3. Audi benigne conditor.
4. Clarum decus jejunii.
5. Conditor alme siderum.
6. Deus tuorum militum.
7. Ex more docti mystico.
8. Exultet coelum laudibus.
9. Fit porta Christi pervia.
10. Hostis Herodes impie.
11. Jesu nostra redemtio.
12. Jesu quadrageniarie.
13. Jesu salvator saeculi.
14. Rex Christe factor omnium.

15. Rex gloriose martyrum.
16. Te lucis ante terminum.
17. Veni Creator Spiritus.
18. Veni redemtor gentium.
19. Verbum supernum prodiens.
20. Vexilla regis prodeunt. etc.

3) Die Trochäische Strophe:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| –́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ ⏑ | z. B. Pāngĕ līnguă glōrĭōsī |
| – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – | Cōrpŏrĭs mȳstērĭūm, |
| – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | Sānguĭnīsquĕ prētĭōsī, |
| – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – | Quēm ĭn mūndī prētĭūm. |
| – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | Frūctūs vēntrĭs gēnĕrōsī |
| – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – | Rēx ĕffūdĭt gēntĭūm. |

Gleiches Versmaß haben die Hymnen:
1. Corde natus ex parentis.
2. Crux fidelis inter omnes.
3. Jesu Christe auctor vitae.
4. Urbs beata Jerusalem. etc.

4) Die Choriambische Strophe:

| | | | |
|---|---|---|---|
| –́ – | –́ ⏑ ⏑ – | –́ ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏓ |
| – – | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏓ |
| – – | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏓ |
| –́ – | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ | |

z. B. Tē, Jōsēph, cĕlĕbrēnt āgmĭnă coelĭtūm,
Tē cūnctī rĕsŏnēnt chrīstĭă dūm chŏrī,
Quī clārūs mĕrĭtīs, jūnctūs ĕt īnclўtae
Cāstō | foedĕrĕ | vīrgĭnī.

Von demselben Versmaße sind die Hymnen:

1. Factum nunc celebre.
2. Inventor rutili etc.

Eigenes Versmaß haben folgende Hymnen:

1. Ave Catharina.
2. Ave maris stella.
3. Cantemus cuncti.
4. Dies absoluti.
5. Eja fraterculi.
6. In Mariae vitae.
7. Sacris solemniis. etc.

Zu Vorstehendem über den Versbau ist noch hinzuzufügen, daß die Reihen gemessener Sylben erst zu eigentlichen Versfüßen und durch diese zu Versen werden vermöge der Arsis (Hebung) und Thesis (Senkung der Stimme). Die Arsis fällt immer auf die erste Länge eines Fußes und wird bezeichnet durch –́ ; der andere Theil des Fußes heißt Thesis. Im Spondaeus (–́ –), Trochaeus (–́ ˘), Dactylus (–́ ˘ ˘) trifft mithin die Arsis die erste Sylbe, im Jambus (˘ –́) die zweite, im Anapestus (˘ ˘ –́) die dritte.

Zum vollends richtigen Lesen der Verse ist auch noch die Elision (Ausstoßung) zu beachten.

Wenn nämlich ein Wort mit einem Vocale oder mit der Sylbe um schließt und das folgende Wort mit einem Vokale (oder h) anfängt, so wird jener Endvokal oder die Endsylbe um ausgestoßen (elidirt): z. B. monstra te esse matrem, sprich: monstra t’esse matrem; mille angelorum millibus, sprich: mill’angelorum millibus; improvisi aderant, sprich: improvis’ aderant; nec sum adeo informis, sprich: nec sade’ informis. Folgender Hexameter (Vers aus sechs Füßen — Spondäen oder Dactylen — bestehend): Monstrum horrendum informe ingens, cui lumen ademptum, wird so gelesen:

Mṓnstr’ hōr|rḗnd’ īn|fṓrm’ īn|gḗns cŭĭ | lū́mĕn ăd|ḗmptŭm.

Anmerk. Folgt nach einem auf einen Vokal oder ein um ausgehenden Worte das Wörtchen est (er ist), so wird nicht das Ende des Wortes elidirt, sondern der erste Buchstabe von est, das e, geht verloren: z B. homo est, sprich: homo'st; certum est, sprich: certum'st.

Zuweilen ereignet es sich, daß in einem jambischen Verse zu Anfang zwei kurze Sylben stehen: z. B. cui lú|na sól | et ó|mniá; dann werden diese beiden kurzen Sylben in eine lange durch schnelleres Aussprechen zusammengezogen, woraus sonach die in dem Schema 2) angegebene Länge der ersten Sylbe im Fuße entsteht. Diese bleibt aber doch Thesis.

Mit solchen Vorkenntnissen ausgerüstet können wir endlich mit ziemlicher Sicherheit, soweit es zum Gregorianischen Gesange erforderlich ist, lateinische Prosa und Poesie lesen, und dürfen uns jetzt getrost an die Erlernung des dieser würdevollen Sprache in erhabenster Weise entsprechenden Gesanges selbst wagen. Ja, man darf wohl sagen: „wagen"; denn nicht Jeder besitzt heiligen Feuereifers genug, um in diesem Studium auszuharren bis an's Ende, und lautern Sinn genug, um den Gegenstand von der rechten Seite anzusehen. Viele, die berufen oder unberufen schon in das Gebiet des Choralgesanges, wie er nur noch in der heil. katholischen Kirche gehegt und gepflegt wird, zu dringen versucht haben, sind auf halbem Wege unbefriedigt wieder umgekehrt und klagten das Studium unseres Gesanges der Einseitigkeit und Langweiligkeit, den Gesang selbst aber der Steifheit, Unbeholfenheit und Eintönigkeit an. Ja, sie glaubten hinterher sogar, die Sache, wer weiß wie sehr, zu fördern, wenn sie aus der modernen Musik so viel Zuthaten noch anwendeten, um, wie sie sich oft auszudrücken beliebten, diese oder jene Choralmelodie genießbar zu machen*), so daß in der That aber für den

*) Erst in unseren Tagen hat ein gewisser Geist des Leichtsinns

eigentlichen Sachkenner oder für ein reines Gemüth meist nur fratzenhafte Zerrbilder krankhafter Fantasien übrig geblieben sind *).

Befangene! sie sind von dem diesem Gesange innewohnenden göttlichen Geiste nimmer ergriffen, geschweige durchdrungen gewesen, weil es ihnen an der innern Ergreifbarkeit gefehlt hat.

Der Schüler lasse sich jedoch nicht beirren, sondern vertraue fest darauf, daß das Studium des Gregorianischen Gesanges nicht nur in hohem Grade Sache des Geistes und Verstandes ist, wodurch es die Berechtigung eines vorzüglichen Bildungsmittels erhält **); sondern daß es auch vermöge seines göttlichen Zieles vorzüglich im Herzen und im Gemüthe erfaßt und bewegt sein will. Einfache, kindliche Herzen nur sind geeignet und auserwählt, dem Allerhöchsten sein „Hosianna" würdig zu singen und in diesem Gesange Befriedigung und Begeisterung zu finden. Einem mit Weltweisheit und Modeklugheit angefüllten Herzen wird freilich nie die göttliche Einfach-

---

(wie auch ein höchst niedriger Grad der Bildung), den der Ernst und die Einfalt des Alterthümlichen anekelt, in Verbindung mit einem durch ihn irre geleiteten Geschmack in der Musik, diesen so lange und allgemein geschätzten Compositionen ihren Werth streitig zu machen gesucht. Man hat sie finster, steif und langweilig gefunden; man hat Vorschläge gethan, sie zu verbessern (!?) und andere, vermeintlich schönere und rührendere an ihre Stelle zu setzen ꝛc. Rambach.

*) Zu den gedachten Verunglimpfungen gehört auch die Unterlegung eines anderen, als lateinischen oder griechischen Textes, sowie die Einführung der Diesis (♯), wie sie in neuerer Zeit, z. B. von Wollersheim, in Vorschlag und theilweise Anwendung gebracht worden sind.

**) Man gehe das Ritual der griechischen und römischen Kirche durch, sie sind Gebäude, ich möchte sagen, Labyrinthe des musikalisch-poetischen Geistes ꝛc. Herder.

heit genügen und gefallen. Deshalb thue man alles Ungöttliche aus seinem Geiste und Herzen, dann wird das Göttliche und allein wahrhaft Schöne ganz dahinein ziehen und das Innere erfüllen. Wie einst dem Moses in der Wüste, so ruft der Herr Jedem zu, der in eine seiner Wissenschaften zu dringen sucht: „Ziehe zuvor deine Schuhe von deinen Füßen; denn der Boden, worauf du trittst, ist heiliges Land!" II. Mos. 3, 5.

# II. Capitel.

## Kurzer Auszug aus der Musik-Geschichte.

Im Alterthume verstand man unter Musik nicht allein die Tonkunst als diejenige, durch Tonbewegung und Tonverbindung Empfindungen, wie Andacht, Freude, Schmerz und ähnliche auszudrücken, oder bei Andern zu erwecken, sondern man faßte unter diesen Begriff alle schönen Künste zusammen. Die Griechen namentlich dachten sich unter der Oberhoheit ihres Gottes Apollo neun Göttinnen, Musen genannt, deren jede eine besondere Kunst pflegte und gewissermaßen derselben vorstand:

1. Klío (die Verkündende), Muse der Geschichtsforschung,
2. Eutérpe (die Erfreuende), Muse der lyrischen Dichtkunst und des Hirtengesanges,
3. Thalía (die Blühende), Muse des launigen, heitern Schauspiels,
4. Melpómene (die Singende), Muse des ernsten Gesanges,
5. Terpsíchore (die Tanzesfrohe), Muse der Tanzkunst;

6. Eratō (die Liebliche), Muse der dramatischen Mimik,
7. Polyhymnia (die Sangesreiche), Muse der Hochzeitsgesänge,
8. Urania (die Himmlische), Muse der Astronomie.
9. Kalliope (die Schönstimmige), Muse der epischen Dichtkunst.

Als allmälig die Cultur der Völker mehr und mehr zunahm und auch die Tonkunst in ihren einzelnen Zweigen sich ausbaute, sonderte man sie von den allgemeinen Künsten ab und ließ ihr allein den alten Collectiv-Namen „Musik".

Die griechische Musik beruhte auf zwar sehr complicirten und künstlichen Systemen, doch waren dieselben so wenig in ihrer Art geeignet, noch mehr ausgebaut und vervollkommnet zu werden, daß Kiesewetter gewiß Recht hat, wenn er sagt: „Die neue Musik konnte nur in dem Maße gedeihen, als sie sich von den ihr aufgedrungenen griechischen Systemen zu entfernen anfing, und daß sie einen bedeutenden Grad von Vollkommenheit erst dann erreichte, als es ihr gelang, sich auch noch der letzten Ueberbleibsel altgriechischer Musik vollends zu entledigen." Als Begründer eines solchen Systems nennt uns die griechische Geschichte den Mathematiker Pythagoras, geb. 584 v. Chr. Sein musikalisches System (eigentlich nur eine Reihe von 7 Tönen) soll die in der Kirchenmusik noch jetzt gebräuchliche phrygische Tonleiter von e bis e gewesen sein und bestand aus zwei derartig verbundenen sogenannten Tetrachorden, daß das Ende des ersten Tetrachords zugleich Anfang des zweiten war: e f g a h c d. Später

ist dieses System jedenfalls in die Höhe und Tiefe erweitert worden.

Bei den sonst so feinen, scharfsinnigen Griechen hatte die Tonkunst als Sprache des tiefsten Gemüths zum gehörigen Aufblühen und Gedeihen doch nicht den erforderlichen fruchtbaren Boden. Der Sinn dieses Volkes war mehr nach Außen gewendet. Erst das Christenthum erschloß die innersten Tiefen der Seele, und ihm war es vorbehalten, helles Licht auch auf dem Gebiete der Tonkunst zu verbreiten, so daß man die Musik, wie sie jetzt ist, ein durch's Christenthum erzogenes Himmelskind nennen kann. Geschah doch die erste Verkündigung des begonnenen Christenthums durch Gesandte vom Himmel her in den lieblichsten Accorden bei dem Lobgesange: „Ehre sei Gott in der Höhe!"

Danach ist zu allen folgenden Zeiten die vom Himmel gekommene Musik ein integrirender Theil des christlichen Cultus geblieben und hat an heiliger Stätte in fast 19 Jahrhunderten nach und nach die Vollkommenheit erreicht, auf welcher wir sie jetzt sehen.

Die ersten Christen, selbst die heiligen Apostel, sangen bei ihren Zusammenkünften und bei der Feier der heiligen Geheimnisse des Glaubens, wofür es viele geschichtliche Beweisstellen gibt. Indeß wird dieser Gesang sich vermuthlich noch nicht auf ein eigentliches System gegründet haben, sondern es bildete sich eine Art Naturgesang und die Gesänge wurden wahrscheinlich nur auf einem Tone (recitando) mit gewissen Schlußcadenzen bei den einzelnen Textabschnitten ausgeführt *). Die Folge der traditio-

*) Nach Anderer Meinung sollen die Juden im alten Bunde ihre Psalmen nach dorischen Tonweisen gesungen haben, an welche Melodien sich daher der Gesang der ersten Christen möglicher Weise auch zunächst angelehnt haben mag.

nellen Verbreitung dieses Kirchengesanges ohne eigentliche systematische Grundlage war aber die, daß man an verschiedenen Orten mit der Zeit auch verschieden sang.

Um darin nun Einheit zu erzielen, stellte gegen Ende des 4. Jahrhunderts der heil. Ambrosius, Bischof zu Mailand (374—397), ein System von 4 Tonleitern (toni — Tonarten — Kirchentöne) auf, für die er griechische Namen wählte, und verfaßte in denselben viele Kirchengesänge, die bis auf den Papst Gregor den Großen (591—604) als Norm galten.

Die vier ambrosianischen Tonleitern waren:

I. Tonus doricus = d e f g a h c d,
II. Tonus phrygicus = e f g a h c d e,
III. Tonus lydicus = f g a h c d e f,
VI. Tonus mixolydicus = g a h c d e f g.

Gregor der Große nannte diese 4 Tonleitern **authentische**, und setzte noch 4 neue, **plagalische** genannt, dazu, die er auf die Weise bildete, daß er mit der **untern Quart einer jeden authentischen** Leiter beginnend bis zu deren Octave hinaufstieg, und so zu jeder authentischen eine ihr verwandte plagalische Tonreihe aufstellte, welche sich der Benennung nach von der vorigen nur durch das vorgesetzte Wörtchen hypo (unter) unterschied:

Tonus hypodoricus = a h c d e f g a,
Tonus hypophrygicus = h c d e f g a h,
Tonus hypolydicus = c d e f g a h c,
Tonus hypomixolydicus = d e f g a h c d.

Die Plagaltonart behielt aber denselben Grundton, den ihre authentische hatte: er lag also in der plagalischen Tonart immer in der Mitte. Die ordnungsmäßige Aufeinanderfolge der nunmehr vorhandenen 8 Kirchentöne wurde so festgesetzt, daß der Anfangston jeder folgenden Tonart immer um eine Quint höher lag (Quintenzirkel), wonach

stets eine authentische mit einer plagalischen Tonleiter wechselte:

I. Ton, authentisch,
dorisch . . . . . . D e͡f g a h͡c d,
II. Ton, plagalisch,
hypodorisch . . A h͡c D e͡f g a,
III. Ton, authentisch,
phrygisch . . . . . . . E͡f g a h͡c d e,
IV. Ton, plagalisch,
hypophrygisch . . . H͡c d E͡f g a h,
V. Ton, authentisch,
lydisch . . . . . . . . . . F g a h͡c d e͡f,
VI. Ton, plagalisch,
hypolydisch . . . . . C d e͡F g a h͡c,
VII. Ton, authentisch,
mixolydisch . . . . . . . . G a h͡c d e͡f g,
VIII. Ton, plagalisch,
hypomixolydisch . . . . D e͡f G a h͡c d.

Man bemerkt gleich, daß der wesentliche Unterschied zwischen den einzelnen Tonleitern auf der verschiedenen Lage der beiden Halbtöne e͡f und h͡c und auf den verschiedenen Grundtönen beruht.

Die Zahl der Kirchentöne wurde später zwar auf 12,

IX. Ton, authentisch,
aeolisch . . . . . . A h͡c d e͡f g a,
X. Ton, plagalisch,
hypoaeolisch . . E͡f g A h͡c d e,
XI. Ton, authentisch,
jastisch . . . . . . . . . H͡c d e͡f g a h,
XII. Ton, plagalisch,
hypojastisch . . . F g a H͡c d e͡f,

ja sogar auf 14

XIII. Ton, authentisch,
jonisch . . . . . . . . . C d e͡f g a h͡c,

XIV. Ton, plagalisch,
hypojonisch . . G a h͡C d e͡f g,

vermehrt, jedoch haben sich nur noch die ersten 8 als Kirchentöne erhalten, wogegen die andern mehr oder weniger als solche wieder außer Gebrauch gekommen sind.

Zur Benennung der Töne bediente man sich bis auf Gregor d. Gr. langer, aus mehreren Worten bestehender griechischer Namen. Durch Gregor erhielten sie die Namen der ersten 7 Buchstaben aus dem lateinischen Alphabet *), aber zur Bezeichnung der Töne als Noten, die man auch noch nicht kannte, wandte man die Buchstaben nicht an, sondern man hatte ganz besondere Zeichen, Häkchen, Striche, Punkte (Neumen genannt), die man über den Text setzte, und aus deren Stellung und Form man die Höhe, Tiefe der zu singenden Töne entnahm. Die Länge und Kürze der Töne richtete sich nur nach der Quantität der Textsylben.

Diese Praxis erhielt sich bis in das 11. Jahrhundert, in welchem sich als Gesanglehrer und Verbesserer der Notation besonders Guido aus Arezzo, ein Mönch des Benedictiner-Ordens (1010–1050), hervorthat. Er benannte die Töne mit den 6 Sylben ut, re, mi, fa, so, la, welche er den Versanfängen aus der ersten Strophe eines Hymnus auf den heil. Johannes entlehnte. Die Strophe lautet:

---

*) Diese 7 Namen waren: A, B (H), c, d, e, f, g. Um zu dem letzten g auch die tiefere Octave zu haben, fügte man unten noch einen Ton hinzu und nahm für diesen die griechische Benennung $\Gamma$ (gamma) = G. Hievon stammt auch die Bezeichnung „Gamma" für das Wort „Tonleiter" oder „Scala".

| | | | |
|---|---|---|---|
| Ūt quĕānt lā | xīs , rĕsŏ | nā - rĕ | fībrīs |
| Mira gesto | rum, famu | li tu | orum, |
| Solve pollu | ti, labi | i re | atum, |
| | Sancte Jo | hannes. | |

Oder:

C = *Ut* queant laxis,
D = *Re*sonare fibris
E = *Mi*ra gestorum,
F = *Fa*muli tuorum,
G = *So*lve polluti,
A = *La*bii reatum,
Sancte Johannes.

Auch in Hexametern und Distichen brachte man später diese sogenannten guidonischen Sylben an, z. B.:

1. Cūr ădhĭbēs trīstī nŭmĕrōs cāntūmquĕ lăbōrī?
 Ūt rĕlĕvēt mĭsĕrūm fātūm sŏlĭtōsquĕ lăbōrēs.
2. Cōrdĕ Dĕum ēt fĭdĭbūs gĕmĭtūque āltō bĕnĕdīcăm,
 Ūt rĕ mī făcĭăt sōlvĕrĕ lābră sĭbī.

Für den siebenten Ton h hatte Guido keinen Namen, weil der Klang dieses Tones der Höhe nach nicht bestimmt feststand, sondern bald wie **h** (genannt b durum, auch b quadratum ♮), bald wie **b** (genannt b molle, auch b rotundum ♭) gesungen wurde. Erst im 17. Jahrhundert benannte man das h mit si und das b mit sa. Vorher aber half man sich in folgender Weise:

Das Intervall der kleinen Secunde hieß auf jeder Tonstufe mi—fa. Sollte nun vom 6. Tone la (a) bis zum 7. ein halber Ton sein, so wurde das la (a) mi genannt und der 7. Ton hieß fa, entsprach also dem b. Sollte aber vom 6. zum 7. ein ganzer Ton sein, so daß der halbe erst von h zu c lag, dann behielt das a seinen

Namen la, aber das h hieß mi und das c wurde fa genannt *). Dieses Wechseln in der Tonbenennung nannte man „Mutation".

Guido, oder wahrscheinlicher erst einer seiner Schüler, bediente sich zur Bezeichnung der Töne anstatt der Neumen zuerst der Buchstaben des lateinischen Alphabets. Um den Abstand der Töne in Höhe und Tiefe recht deutlich und anschaulich zu machen, zog er zu den kurz vor ihm schon in Gebrauch gekommenen zwei Linien, worauf man die Neumen notirte, noch zwei neue, und zwar von verschiedener Farbe, und setzte die Buchstaben, wie wir heute die Noten, auf, zwischen, unter und über dieselben. Auch versuchte man sich zu seiner Zeit schon in der Harmonie, indessen sind die davon auf uns gekommenen Proben für unser Ohr nicht erträglich.

Im folgenden Jahrhundert fing man an, die Melodie rhytmisch in gleichlange Zeitabschnitte (Takte) zu theilen, und erfand zu dem Zwecke Noten von doppelter und halber Geltung mit offenen und gefüllten Köpfen, mit und ohne Strich daran, wandte auch den Punkt bei der Note an und führte die Bindung mehrer Töne ein. Diese Art der Musik nannte man: musica mensurabilis, d. h. Mensuralmusik, die meßbare; die frühere hieß: musica plana. Um die Vervollkommnung der Mensuralmusik hat sich ein gewisser Franco de Gallo, d. i. von Köln, besonders sehr verdient gemacht. Marchetto von Padua und Joannes de Muris in Paris bauten dagegen die Harmonik mehr aus und stellten z. B. über die Fortschreitung der Intervalle schon die noch jetzt geltenden wichtigsten Regeln auf.

Die Fortschritte, welche die Musikentwicklung bis

---

*) Der Begriff „mi" entsprach also unserem jetzigen „Leitton".

gegen Ende des 15. Jahrhunderts machte, verdanken wir zumeist den Niederländern, welche namentlich im musikalischen Kunststyl, im Contrapunkt, damals schon Großes zu leisten anfingen. Erwähnt sei hier auch noch, daß in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Orgel, die durch Carl den Großen (768—814) als Kircheninstrument vielfach Einführung gefunden hatte, insofern wesentlich vervollkommnet wurde, als Bernhard der Deutsche, ein Mönch in Venedig, 1470 das Pedal erfand.

Die Niederländer verpflanzten ihre Kunst nach Italien und errichteten dort Musikschulen, aus denen viele große Meister hervorgingen. Aber die contrapunktischen Künste wurden von diesen nicht rein bewahrt, sondern arteten unter ihnen mit der Zeit in Künsteleien, worin sie sich zu überbieten suchten, aus und zogen dadurch die Kirchenmusik sehr von ihrer schon erlangten Höhe herab. Endlich scheute man sich auch nicht, obgleich in oft sehr scharfsinniger Weise, Sätze aus der weltlichen Musik, die um diese Zeit auch schon ziemlich ausgebildet war, in die Kirchenmusik einzuflechten und letztere somit zu profaniren.

Diese mißlichen Umstände bewogen daher die tridentinische Kirchenversammlung (in der Mitte des 16. Jahrhunderts) zu dem Beschlusse, daß die Musik ganz aus der Kirche zu verbannen sei, wenn bei der vorzunehmenden Untersuchung im Gesange oder Orgelspiel sich irgend welche Beimischungen des Unedlen, Frechen, Weltlichen zeigen würden. In Folge dessen beauftragte der Papst Pius IV. eine aus Cardinälen bestehende Commission, zu welcher auch der heil. Carl Borromaeus gehörte, mit der gründlichen Erörterung der ganzen Sachlage und eventuellen Vollstreckung des Concil-Beschlusses. Die Commission kam aber überein, zuvor eine Probe dahin anzustellen, ob es möglich sei (selbstverständlich mit Ver-

meidung aller weltlichen Melodien oder gar Texte) eine Composition zu schreiben, die zwar der Musik als Kunst in allen Stücken gerecht werde, jedoch trotz des Durcheinandergehens der Stimmen bei canonischen und fugirten Sätzen dennoch den Text klar und deutlich vernehmen lasse, welche Forderung die Sänger nämlich für unausführbar hielten. Mit der Lösung dieser Aufgabe wurde Giovanni Pierluigi aus Palestrina*) beauftragt.

Dieser war 1524 geboren und wurde im Alter von 16 Jahren von seinen Eltern nach Rom in die Schule eines gewissen Claudius Goudimel gebracht, wo er den Grund zu seiner nachmaligen künstlerischen Größe legte. Im Jahre 1551 wurde er als Schullehrer und später als Sänger in der päpstlichen Capelle zu Rom angestellt. Aus dieser Stellung 1555 entlassen, wurde er Kapellmeister an der lateranischen Hofkirche, welche Stelle er 6 Jahre lang verwaltete und in dieser Zeit durch treffliche Compositionen sich schon einen Ruf erworben hatte. Ihm also wurde durch den heil. Carl Borromäus persönlich (wie die Geschichte ausdrücklich hervorhebt), der ehrenvolle Auftrag überbracht, eine mustergiltige Messe zu componiren. Palestrina aber schrieb deren drei, von welchen die letzte bei der Aufführung im Jahre 1565 vor den beiden ersten, die aber doch immer für wohlgelungen erklärt wurden, den Preis davon trug.

Auf diese Weise ist es dem großen Palestrina zu verdanken, daß die Musik in der Kirche blieb und nicht, da sie sich von ihr abwandte, aus ihr hinausgestoßen wurde, wo ihre Entartung sicherlich immer weiter vor sich gegangen wäre.

---

*) Gewöhnlich wird er nach seinem Geburtsorte nur Palestrina genannt. Sein lateinischer Name ist: Joannes Petrus Aloysius Praenestinus.

Palestrina ist auch durch seine mustergiltigen Compositionen der Begründer eines besondern Kunststyls geworden, der unter dem Namen „Palestrina-Styl“ bis auf den heutigen Tag besonders noch in der katholischen Kirche von ihren Tonsetzern gepflegt wird. Die vorerwähnte Preismesse führt den Titel: Missa papae Marcelli, nach einem frühern Papste, Marcellus II., der Palestrina's vorzüglicher Gönner gewesen war.

Nachdem Palestrina im Jahre 1561 Kapellmeister an der liberianischen Hauptkirche, Santa Maria maggiore, geworden war, wurde er 1565 zum Componisten der päpstlichen Kapelle ernannt und erhielt 1571 die Kapellmeisterstelle von St. Peter im Vatican. — Er war einer der fruchtbarsten Tonsetzer, die es je gegeben hat, und lebte bis zum Jahre 1594, in welchem Jahre auch sein großer Zeitgenosse, der Niederländer Orlando Lasso (Hofkapellmeister in München), starb.

Im folgenden Jahrhundert und bis gegen Ende des 18. bildeten sich das geistliche Drama, das Oratorium und die weltliche Oper nach und nach in ihren Formen aus. Zugleich finden wir auch schon im Anfange dieser Periode die Entstehung unseres heutigen Tonsystems von Dur und Moll. Denn durch die Vervollkommnung der Tasteninstrumente und die allgemeinere Einführung der Instrumentalmusik überhaupt, welche wegen der dem alten Tonsystem eigenthümlichen Unbeholfenheit bei größern Modulationen diesem niemals recht hold war, kam man dahin, fast Alles entweder nur in der jonischen Tonart (C-dur), oder in der aeolischen (A-moll) zu setzen. So wurde unser neues Tonsystem, als man die Scala von c und die von a auf jedem chromatischen Tone begann, allmählig gebildet. Durch ihre Compositionen bahnten es theils an, theils bildeten es schon ganz aus folgende

Männer: Heinr. Schütz, Ludw. Viadana, Frescobaldi, Scarlatti, Lotti, Durante, Pergolesi, Jiomelli, Händel, Sebast. Bach, Graun, Gluck, Eman. Bach.

Als Hinüberleiter zu einem neuen Stadium in der Musikgeschichte erscheint Jos. Haydn, geb. 1732, gest. 1809. Er ist nicht nur der Zahl, sondern auch dem Werthe seiner Compositionen nach einer der größten Meister. Man schätzt die Anzahl seiner Werke auf 500. Durch ihn ist die Form der Symphonie, des Streichquartetts, wie auch die Instrumentirungskunst zu einer vorher nicht geahnten Vollkommenheit geführt worden.

Auf allen seinen Vorgängern, wie ein mächtiger Dom auf seinem Fundamente, erst fußend, dann aber darüber hinweg bis in die Wolken ragend erblicken wir Wolfgang Amadeus Mozart, geb. den 27. Januar 1756 zu Salzburg, gest. den 5. December 1791 in Wien. In der Instrumental-Composition hatte er zum Vorbilde Jos. Haydn, in der Oper Gluck, im Contrapunkt Händel und Sebast. Bach. Mozart vereinigte in sich sämmtliche ihm vorausgegangenen Kunstleistungen und ist dadurch der Wegweiser für die ganze musikalische Richtung der nach ihm folgenden Zeit geworden. Nennenswerthe Zeitgenossen und Nachfolger Mozart's sind: Naumann, Albrechtsberger, Fasch, Mich. Haydn, Abt Vogler.

War nun bis dahin die Musik in kirchlicher wie weltlicher Beziehung als Kunst im Allgemeinen auch bis zu ihrer äußersten Höhe gelangt, so vermochte ein Ludwig van Beethoven doch auf dem Felde der reinen Instrumentalmusik noch viel Bedeutenderes zu leisten. Nicht allein dem Klavier, welches seine großen Vorgänger fast nur nebenher berücksichtigt hatten, wandte Beethoven eine größere Aufmerksamkeit zu, und wurde so gewissermaßen der Mittelpunkt für die neuere Pianoforte-Musik; sondern

sein Streben nach möglichster Bestimmtheit des Ausdrucks seelischer Zustände führte ihn zu einer besonders charakteristischen Art von Musik, die vor Allem in seinen neun Symphonien zur Bewunderung der Nachwelt von ihm niedergelegt ist. Er wurde geboren den 17. December 1770 zu Bonn, und starb den 24. März 1827 in Wien.

Sehen wir Jos. Haydn, den Begründer der Instrumentalmusik, in beiden Fächern, sowohl in der Vocal- als Instrumentalmusik, gleich thätig, so zeigt sich bei Mozart dagegen eine Bevorzugung des Gesanges. Beethoven aber ist überwiegend Instrumental-Componist und als solcher noch nicht übertroffen.

Im Mozart'schen Styl war die Musik aller Nationen in Eins zusammengefaßt und als ein großes Ganzes wiedergegeben, durch Beethoven und die Betreter seiner Bahnen aber errang die deutsche Musik über die der Franzosen, Italiener u. s. w. einen entschiedenen Vorrang, der ihr bis heute noch nicht durch höhere Leistungen hat streitig gemacht werden können.

Bedeutende Oper-Componisten der neuern Zeit sind: Cherubini*), Méhul, Spontini, Boildieu, Isoard, Rossini, Spohr, C. M. v. Weber, Marschner, R. Wagner. In der Kirchenmusik sind zu erwähnen: Max Stadler, Jos. v. Eybler, Casp. Ett, Tomaschek. Auf dem Felde der Kammermusik sind hervorragend: Mendelssohn-Bartholdy, Onslow, Schumann, Spohr. Die Klaviermusik zählt zu ihren Meistern: Clementi, Hummel, Moscheles, Czerny, C. M. v. Weber, Kalkbrenner, Liszt, Thalberg, Chopin, Steph. Heller, Dreyschock, Hans v. Bülow, Bronsart, Taussig, Rubinstein. In der Sphäre der Orgelmusik zeichneten sich aus: Kittl, Knecht, Rink, Fischer, Brosig,

---

*) Auch als Kirchen-Componist nicht ohne Bedeutung.

Hesse, Ritter. Unter den Geigern ist zu nennen: Spohr, Mayseder, Rode, Kreuzer, Joachim, Ferd. David, Laub, Ries, Carl Müller. Tüchtige Violoncellisten sind: Dotzauer, Kummer, Grützmacher. Fast sämmtliche hier als Virtuosen Genannte sind auch zugleich vorzügliche Componisten.

Die Musikwissenschaft wurde früher von den Meistern nur mündlich gelehrt. Einer der Ersten, welcher die Theorie der Musik zusammentrug, war Fux, geb. 1660. Spätere Verfasser musikalischer Lehrbücher sind: Matheson, Marpurg, Kirnberger, Türk; ferner: Gottfr. Weber, A. B. Marx, André, A. v. Dommer, Lobe und Andere.

In den letztverflossenen Dezennien hat sich auf dem Felde der Kirchenmusik, die durch Tonsetzer, wie: Schiedermayer, Drobisch, Bühler, Führer, Horâk*) und Aehnliche sehr ins Opernhafte ausgeartet war, ein Streben zur Wiedereinführung des bessern Alten bemerklich gemacht. Dieser Richtung gehören an: Mettenleiter, Proske, Frz. Witt, Haberl, Lück, Quante, Benz, Kothe, Oberhoffer, Nachbar und Andere.

# III. Capitel.

## Die zum Choralgesange gebräuchlichen Bücher sind:

1) Das Missale (Meßbuch); dasselbe enthält den Ritus nebst den Gebeten und Gesängen für den Priester während der hl. Messe und bei den mit derselben in Verbindung stehenden Benedictionen.

*) Selbst Haydn, Mozart und Beethoven gehören als Kirchencomponisten hierher.

2) Das Graduale; dieses enthält sämmtliche Gesänge während der hl. Messe für den Chor.
3) Das Psalterium; es enthält alle Psalmen mit den dazu gehörigen Antiphonen und sämmtliche Hymnen mit ihren Melodien.
4) Das Antiphonarium; dies enthält die Responsorien und Invitatorien u. dgl.
5) Das Breviarium (Brevier), welches keine Noten, sondern nur den Text des Psalteriums und Antiphonariums, vertheilt auf alle Tage des Jahres, enthält.
6) Das Rituale; es enthält die Instructionen und Formeln zur Spendung der heiligen Sacramente und zur Vollziehung von Weihungen nebst den dabei etwa üblichen Gesängen.
7) Das Cantionale oder mit besonderer Rücksicht auf die Mehrzahl derartiger darin enthaltener Gesänge auch Processionale; dieses enthält das Officium defunctorum, Asperges me, Vidi aquam, Te Deum u. s. w., und ist überhaupt das eigentliche Handbuch des Cantors in Pfarrkirchen.
8) Das Pontificale; dasselbe umfaßt die Gebete und Gesänge, welche der Bischof bei den ihm allein obliegenden Functionen anzuwenden hat.
9) Das Directorium (die Rubrizelle); dieses ist ein alljährlich neu erscheinender Kirchenkalender, in welchem unter Anderm auch für jeden Tag im Jahre verzeichnet ist, welche Gesänge, Gebete 2c. bei den einzelnen kirchlichen Officien zu singen resp. zu sprechen sind.

# IV. Capitel.

## Vom Choralgesange überhaupt und von seiner Eintheilung in den Concent und Accent.

Der Choral- oder Kirchengesang ist ein einfacher, einstimmiger, feierlich ernster Gesang ohne metrische Takteintheilung, der Noten von ziemlich gleicher Länge hat, und ohne Verzierungen und Wendungen, wie sie der Figuralmusik eigen sind, ausgeführt wird.

Seine Melodien basiren auf dem rein diatonischen Tongeschlecht, d. h. es kommen darin nur Tonfolgen von ganzen und halben Tönen untermischt, so daß nie zwei Halbtöne hinter einander folgen, vor, oder anders ausgedrückt, er enthält nur reine Quarten und reine Quinten.

Man nennt diesen Gesang gewöhnlich Gregorianischen oder römischen Gesang, weil der heil. Papst Gregor der Große zu Rom ihn zuletzt geregelt und sein Tonsystem festgestellt hat, wie wir es heute noch anwenden, wenn auch allerdings seit jener Zeit die Art der Notirung eine andere geworden ist, die ihren Grund in dem allgemeinen Fortschritte der Wissenschaften und Künste findet. Cantus firmus (fester Gesang) nennt man ihn, wenn eine Gregorianische Melodie als Hauptstimme einem Tonstücke zu Grunde gelegt ist, während die andern Stimmen den Contrapunkt oder die Figuration bilden. Die Gregorianischen Gesänge sind zweifacher Art: entweder haben sie eine vollständig ausgebildete Melodie, werden vom ganzen Sänger- und Priesterchore zusammengesungen und heißen Concentus, oder sie bestehen nur in einem auf einem bestimmten Tone ruhenden Lesevortrag*) mit einfachen

---

*) Aehnlich dem heutigen modernen Recitativ.

Schlußformeln oder Cadenzen vor den im Texte enthaltenen Interpunktionszeichen, werden in der Regel nur von Einem (dem Priester am Altare oder von einem Vorsänger) gesungen und heißen Accentus.

Zum Concent gehören: 1) Die Meßgesänge für den Chor: Introitus, Kyrie eleison, Gloria in excelsis Deo, Graduale nebst Alleluja mit und ohne Neuma, Prosa oder Sequentia, Credo, Offertorium, Sanctus nebst Benedictus, Agnus Dei und die Antiphona ad communionem (Postcommunio); 2) der Responsorien-Gesang nach den Lectionen und Capiteln im Matutinum und zu den andern Tageszeiten; 3) der Antiphonen-Gesang vor und nach den Psalmen, und die Antiphonae processionales, z. B. Cum rex gloriae; 4) der Psalmen-Gesang oder die Psalmodie, wohin auch die Cantica gehören; 5) der Hymnen-Gesang oder die Hymnodie; 6) das Te Deum.

Der Accent begreift in sich: 1) den Collecten-, Epistel-, Evangelien- und Lectionsgesang; 2) die Singweisen der Präfation und des Pater noster; 3) die Passion, die Lamentationen und die Prophetien; 4) das Confiteor; 5) die Intonationen oder die Benedictions- und Absolutionsformeln; 6) die Versikeln.

## V. Capitel.

### Von den Noten, Linien, dem System, den Schlüsseln, den Accidentien und Tonleitern.

Um die Töne der Melodie sichtbar darzustellen, sind im Laufe der Zeit, wie aus dem geschichtlichen Abschnitte

dieses Buches bereits bekannt ist, gewisse Zeichen, Noten genannt, erfunden worden, welche die sieben Namen ut, re, mi, fa, sol, la, si*), oder c, d, e, f, g, a, h führen.

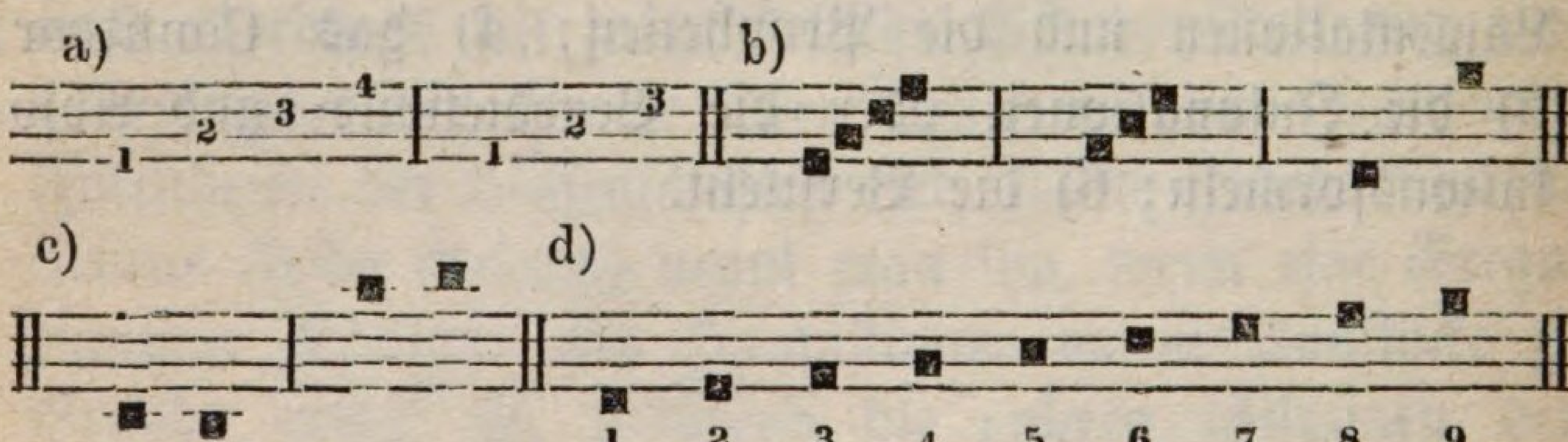
Zur bessern Unterscheidung der Noten in Bezug auf den Grad der Tonhöhe, der einer jeden zukommt, bedient man sich vierer, wagerecht parallel laufender Linien, die zusammen das System heißen.

Die Linien und Zwischenräume werden von unten nach oben gezählt. (a).

Die Noten setzt man auf, zwischen, unter und über die Linien. (b).

Reicht das Liniensystem zur Aufzeichnung aller Töne, die in einem Gesangstücke vorkommen, in der Tiefe oder Höhe nicht aus, so bedient man sich kleiner Hilfslinien, auf, unter oder über welche man die betreffenden Noten schreibt. (c).

Die Plätze, welche von den Noten im Liniensysteme eingenommen werden, nennt man Stufen. Hiernach enthält das ganze System ohne Hilfslinien neun Stufen. (d).



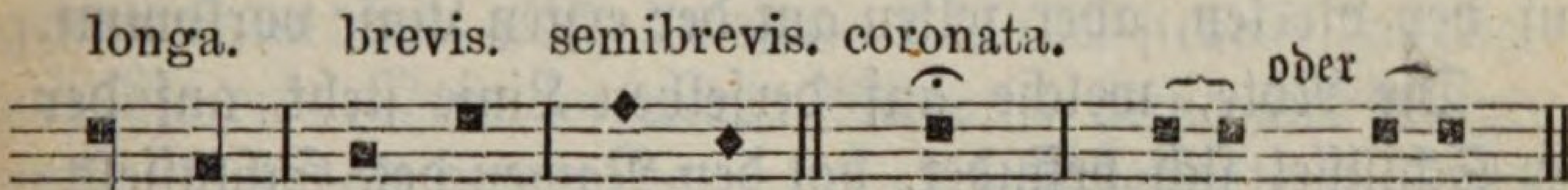

In Bezug auf die Zeitdauer der Noten unterscheidet man drei Arten, und zwar 1. die lange Note (longa), 2. die kurze Note (brevis), 3. die halbkurze Note (semibrevis).

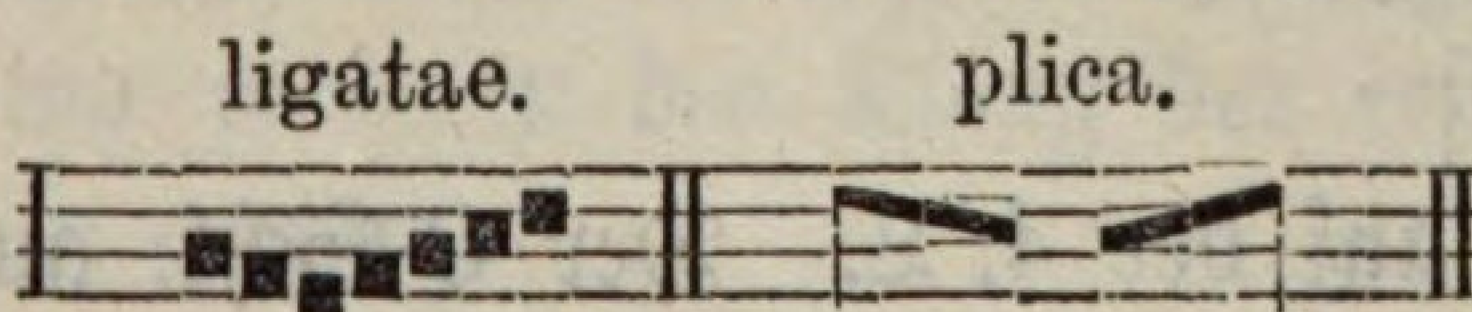
---

*) Anstatt ut sagt man auch do. Der siebente Ton heißt, wenn er nicht h, sondern b bedeutet, nicht si, sondern sa.

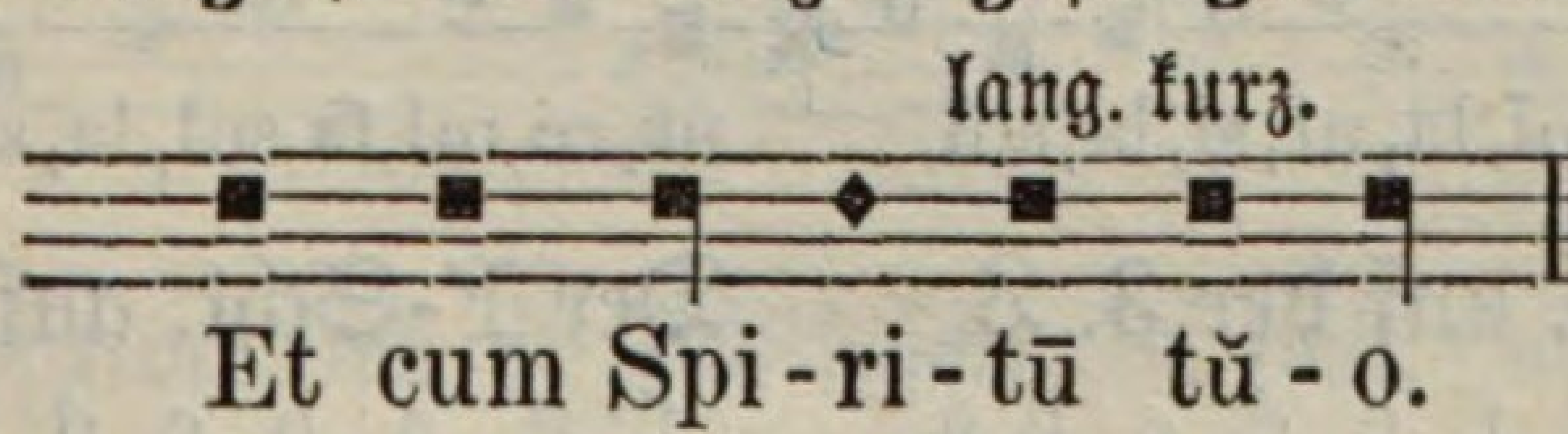
Die gewöhnlichste Note ist die brevis; im Vergleich zu dieser ist die longa von längerer Dauer, wogegen die semibrevis den kürzesten Werth hat *). Zuweilen wendet man auch die sogenannte nota coronata (die gekrönte) an, oder man verbindet durch einen Bogen zwei breves, um eine Note von noch längerer Dauer, als sie die longa hat, darzustellen. Werden Noten ganz enge mit einander verbunden, so heißen sie notae ligatae (verbundene), und drücken aus, daß man diese Tonreihe recht fließend, glatt singen solle.

Eine ganz eigenthümliche Notengattung ist die Quernote (plica), ein schiefer, dicker Strich, dessen beide Endpunkte als Noten gelten, die gesungen werden.




Von der richtigen Anwendung der langen und kurzen Noten hängt zum großen Theil die Correctheit und Güte der Ausgabe eines Choralbuches ab, wenn auch im Allgemeinen wohl dieselbe Note, je nachdem sie über einer der Quantität nach längern oder kürzern Textsylbe steht, bald etwas länger, bald kürzer gesungen wird; z. B.



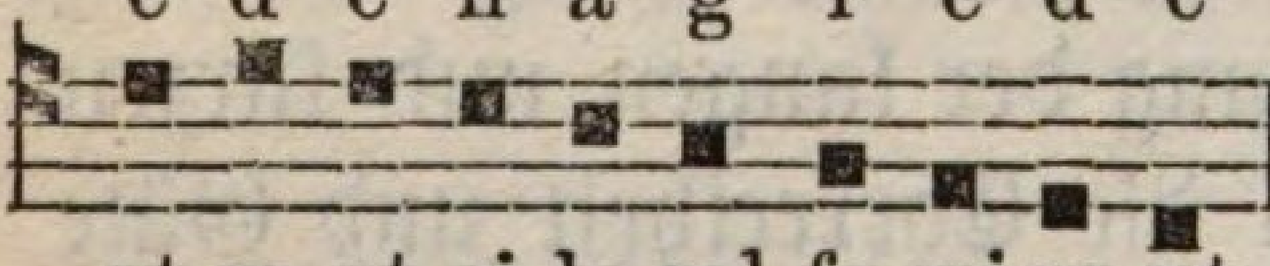

*) Es ist ein Irrthum, wenn man glaubt, die brevis sei genau die Hälfte der longa und die semibrevis die Hälfte der brevis. Dergleichen Messungen kommen nur in der modernen (profanen) Musik vor, der cant. greg. aber hat damit nichts zu thun, seine Noten haben nur relativen, nicht absoluten Zeitwerth.

Welche von den sieben oben erwähnten Benennungen eine jede Note auf dem Systeme erhält, darüber bekommt man Aufschluß durch den Schlüssel, ein besonderes Zeichen, welches an den Anfang des Notensystems gesetzt wird. Er gibt zwar unmittelbar nur einer Note ihren Namen, aber von dieser aus werden aufwärts und abwärts in der Reihenfolge ut, re, mi, fa, sol, la, si die andern Noten benannt. Von allen Schlüsseln, deren sich die Alten bedienten, sind heute nur zwei im Gebrauch: der (ut-) C-Schlüssel und der (fa-) F-Schlüssel. Sie stehen beide nur auf den Linien, niemals in einem Zwischenraume, und zwar findet sich der F-Schlüssel nur auf der zweiten oder dritten Linie, wogegen der C-Schlüssel auch auf der vierten, aber selten auf der ersten Linie vorkommt.

Die Note, welche auf derselben Linie steht, auf der der Schlüssel sich befindet, hat den Namen des Schlüssels; z. B:

Der C-Schl. auf der 4. L.

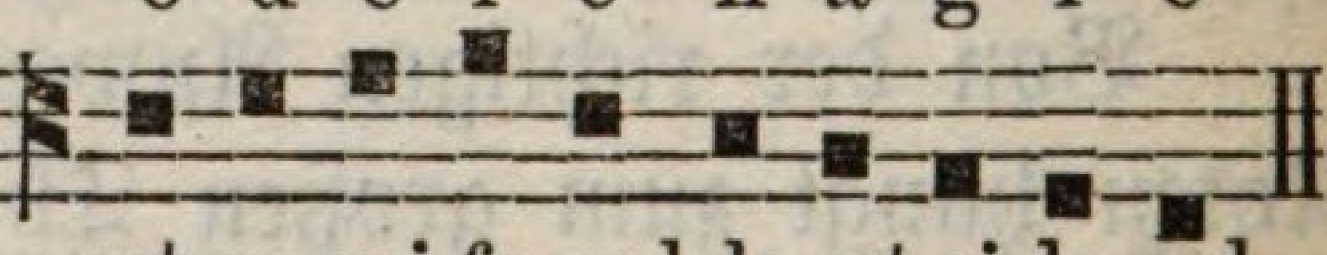
c d c h a g f e d c



ut, re, ut, si, la, sol, fa, mi, re, ut.

Der C-Schl. auf der 3. L.

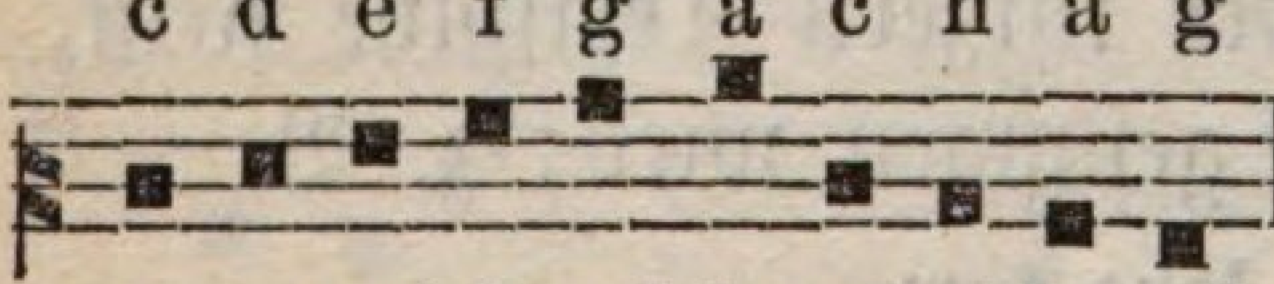
c d e f c h a g f e



ut, re, mi, fa, sol, la, ut, si, la, sol.

Der C-Schl. auf der 2. L.

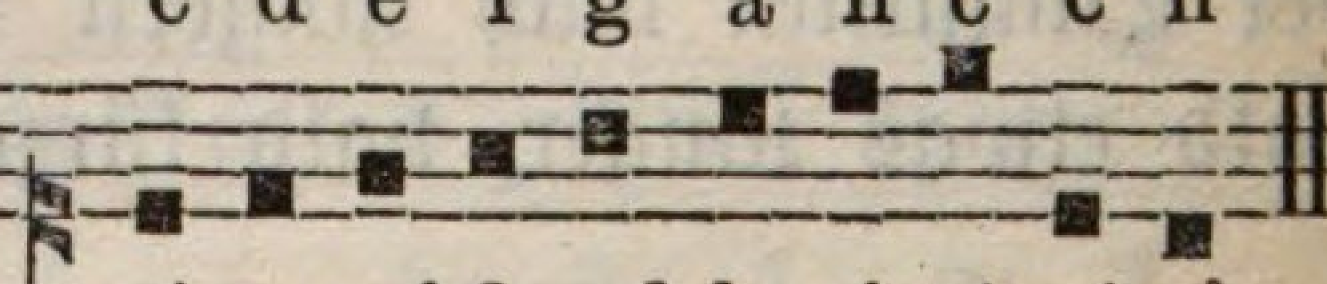
c d e f g a c h a g



ut, re, mi, fa, sol, la, ut, si, la, sol.

Der C-Schl. auf der 1. L.

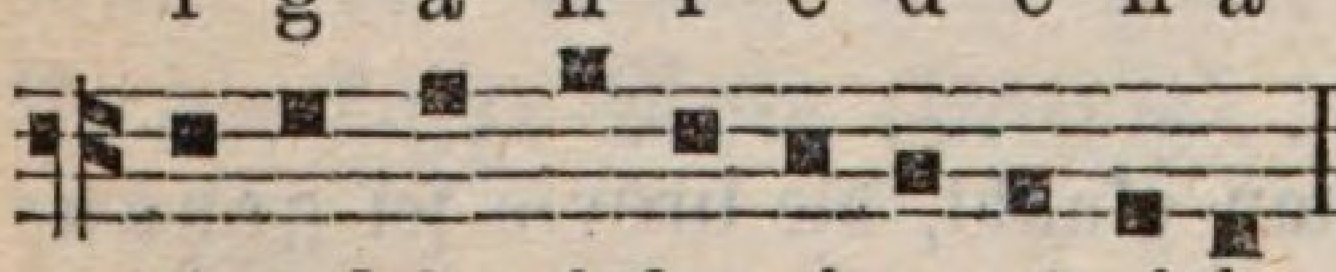
c d e f g a h c c h



ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut, ut, si.

Der F-Schl. auf der 3. L.

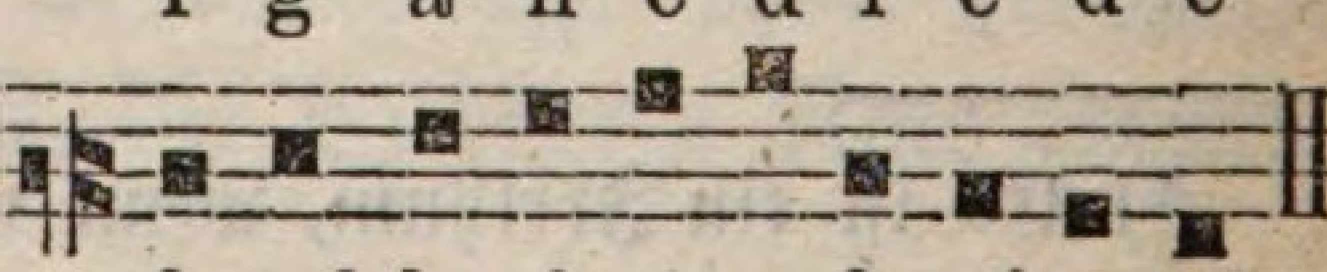
f g a h f e d c h a



fa, sol, la, si, fa, mi, re, ut, si, la.

Der F-Schl. auf der 2. L.

f g a h c d f e d c



fa, sol, la, si, ut, re, fa, mi, re, ut.

Wie schon oben einmal gesagt, hat zuweilen ein Gesangstück einen so großen Tonumfang, daß das Vierlinien-

system zur Notirung aller Töne in der Höhe oder Tiefe nicht ausreicht, und man sich daher der Hilfslinien zu bedienen hätte. Diese aber häufig und in größerer Zahl angewandt, verwirren das Auge des Sängers, weshalb man lieber zu einem andern Mittel greift, das ist die Veränderung des Schlüssels, Transposition genannt. Entweder versetzt man den hochstehenden Schlüssel auf eine tiefere Linie, wodurch man höhere Noten erhält, und umgekehrt, oder man verändert den C- in den F-Schlüssel und umgekehrt.

Um das Treffen des ersten Tones bei einer solchen Transposition den Sängern zu erleichtern, bedient man sich eines Zeichens ⸜ (oder ⸡ und ⁓), custos (Wächter) genannt, welches, noch im alten Schlüssel stehend, anzeigt, wie die erste Note im neuen Schlüssel heißt und klingen muß. Auch an das Ende einer jeden Notenzeile setzt man den custos, wo er dann den Klang der ersten Note der folgenden Zeile angibt.

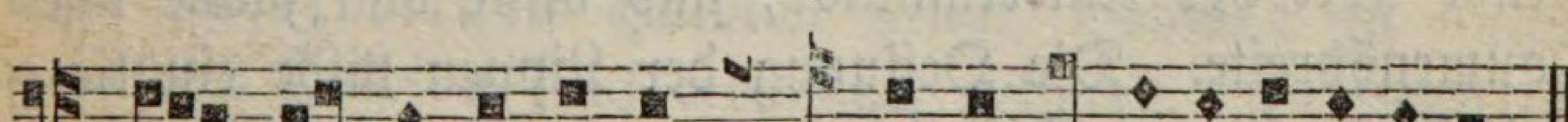
Transposition des C-Schlüssels.

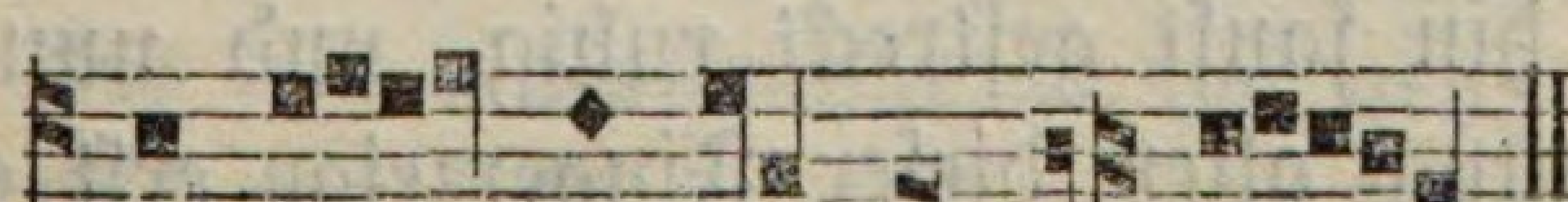


Transposition des F-Schlüssels.



Transposition des F-Schlüssels in den C-Schlüssel und umgekehrt.





Eine Tonleiter (scala) ist das stufenmäßige Auf- oder Absteigen von einer bis zur achten (gleichnamigen) Note. Nimmt man also z. B., um eine Tonleiter zu bilden, ut (c) als ersten Ton an, so hat man steigend (vorwärts) fortzufahren: re, mi, fa, sol, la, si, ut, und von ut fallend rückwärts: si, la, sol, fa, mi, re, ut.

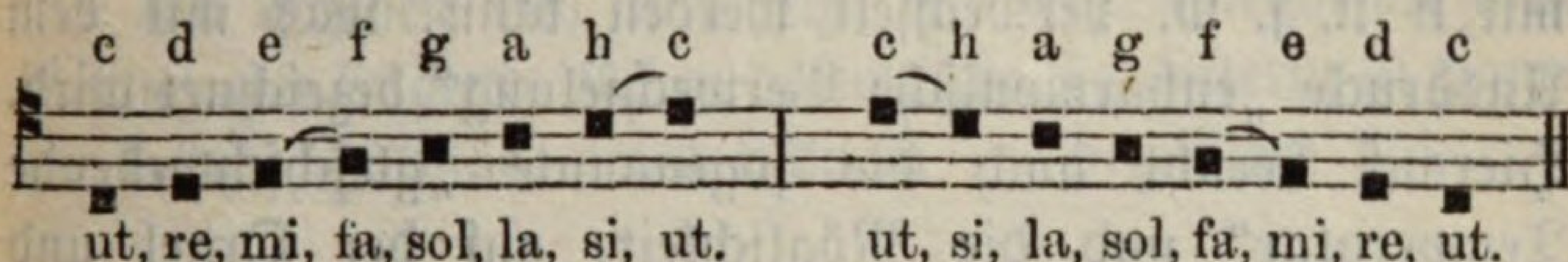
Diese acht Tonstufen enthalten fünf sogenannte ganze und zwei halbe Töne (Tonräume), welche letztere in dem unten stehenden Beispiele durch Bogen ⁀ bezeichnet sind, und die der Anfänger seinem Gedächtnisse wohl einprägen mag. Hier beginne der Schüler auch seine Uebungen im Tonleiter-Singen, zunächst mit Hilfe eines Instruments, Orgel oder Klavier, und später allein. Dabei ist aber erste Aufgabe, einen guten, reinen, klaren Gesangton zu bilden. Dieses wird gelingen, wenn vor Allem die Singorgane, Lunge, Luftröhre, Kehlkopf, Mundhöhle (Gaumen), Zunge, Zähne, Wangen, Lippen und Nase gesund sind.

Der gute Gesangton muß augenblicklich rein und klar, frei von jedem unedlen Beiklange in der verlangten Tonhöhe ansprechen, allmälig an Stärke zunehmen und wieder in's leiseste Piano zurückkehren, ohne dabei auch nur das geringste Steigen oder Sinken merken zu lassen.

Man stehe oder sitze beim Singen ungezwungen gerade, senke den Kopf nicht zu tief, recke den Hals bei hohen Tönen auch nicht zu sehr aus. Die Schultern müssen etwas zurück, die Brust ein wenig hervortreten. Die Ellbogen sollen lose an der Seite des Körpers ruhen. — Die Mundstellung anlangend, halte man die Oberkinnlade gerade über der Unterkinnlade, und öffne die Zähne um Daumensbreite. Die Oeffnung der Lippen bilde ein liegendes Oval ⬭. Die Zunge liege im Munde nach den Unterzähnen hin sanft gestreckt ruhig, und nun übe man mit Beobachtung aller dieser Fingerzeige erst einen Ton

auf dem Vocale a (oder der Sylbe la), dann zwei und mehrere und endlich die ganze Scala von ut. — Der Athem, der Erzeuger und Träger des Gesangtones, muß langsam und ruhig, nicht stoßweise oder ängstlich zitternd ausströmen. Das Athemholen sei natürlich, allmälig und völlig unhörbar.

### Tonleiter von ut (c).




Die fünf Ganztöne können durch ♯ (Kreuz, diësis) und ♭ (Be), die man Accidenzien oder Versetzungszeichen nennt, in fünf Halbtöne, auch chromatische Töne genannt, getheilt werden, und zwar auf folgende Weise. Ein ♯ erhöht um einen (kleinen) Halbton, und dem Grundnamen wird die Sylbe is angehängt (♯c = cis, ♯d = dis). Das ♭ vertieft um einen (kleinen) Halbton, und dem Grundnamen wird die Sylbe es angehängt (♭d = des, ♭g = ges); nur aus ♭e wird es, aus ♭a wird as, und anstatt ♭h = hes sagt man gewöhnlich nur b. Hiernach liegt also z. B. sowohl der Ton cis, wie der Ton des zwischen c und d; dennoch ist cis nicht gleich des, sondern um $\frac{1}{9}$ Ton tiefer. Die Musiktheorie theilt nämlich jeden Ganzton in neun gleiche Theilchen, deren jedes ein Komma heißt, und räumt den Versetzungszeichen nur die Erhöhung resp. Erniedrigung um vier Kommata ein, welche zusammen man einen kleinen Halbton nennt, während zu einem großen Halbton fünf Kommata gehören. Demnach ist von c bis cis = 4 Kommata = ein kleiner Halbton, von c bis des = 5 Kommata = ein großer Halbton; von d bis des = 4 Kommata = ein kleiner Halbton;

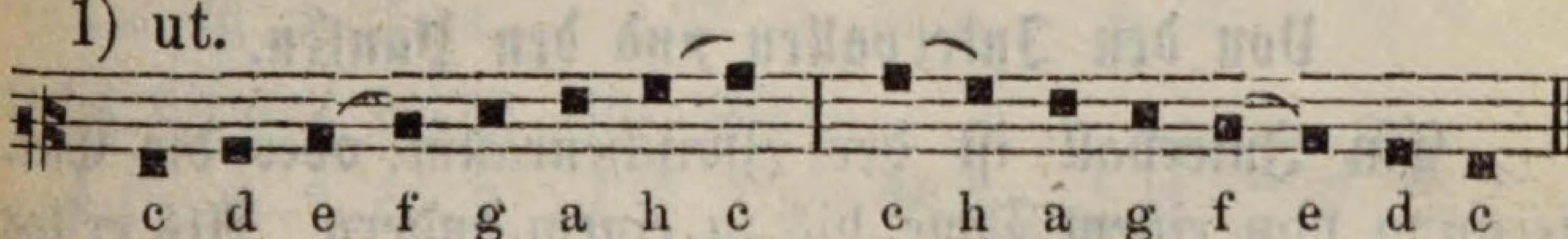
von d bis cis = 5 Kommata = ein großer Halbton; der Unterschied zwischen cis und des beträgt mithin, wie oben gesagt, ein Komma = $\frac{1}{9}$ Ganzton. Die in der diatonischen Tonleiter liegenden Halbtöne e – f und h – c sind groß, denn sie enthalten 5 Kommata. Der mathematische Unterschied von $\frac{1}{9}$ zwischen einem großen und einem kleinen Halbton verschwindet aber für unser Ohr so sehr, daß in der Praxis cis mit des, eis mit f, ces mit h u. s. w. verwechselt werden kann, was mit dem Ausdrucke „enharmonische Verwechselung“ bezeichnet wird. Hierauf beruht auch die sogenannte „gleichschwebende Temperatur“ und die Möglichkeit, auf der Orgel und andern Tasteninstrumenten, z. B. für cis und des u. s. w. nur eine Taste anzuwenden. — Das Zeichen x (Doppelkreuz) erhöht die Note um zwei kleine Halbtöne = $\frac{8}{9}$ Ganzton, so daß z. B. x f (fisis) ziemlich gleich g, x d (disis) ziemlich gleich e u. s. w. ist. Ebenso erniedrigt ♭♭ (Doppelbe) um $\frac{8}{9}$ Ganzton, wodurch z. B. ♭♭ e (eses) fast = d, ♭♭ g (geses) fast = f u. s. w. wird. Das Zeichen ♮ (Auflösungszeichen, Bequadrat, oder schlechtweg Quadrat) hebt ein vorhergegangenes einfaches ♯ oder ♭ wieder auf und gibt der Note ihren früheren Namen wieder. Zur Auflösung eines x oder ♭♭ bedarf man zweier Quadrate = ♮♮.

Steht ein ♭ gleich am Anfange eines Tonstückes unmittelbar hinter dem Schlüssel, so heißt es ein wesentliches Versetzungszeichen, und erniedrigt alle h, die in dem Stücke vorkommen und nicht etwa ein ♮ vor sich haben. Erscheint es aber im Laufe des Stückes vor einem h, so heißt es ein zufälliges Versetzungszeichen, und gilt nur bis zum nächsten ♮ oder bis zur nächsten Pause. Um aber jedem etwaigen Irrthume vorzubeugen, pflegt man selbst nach einer Pause vor die erste Note, die anstatt b wieder h heißen soll, ein ♮ zu setzen. Andere chromatische
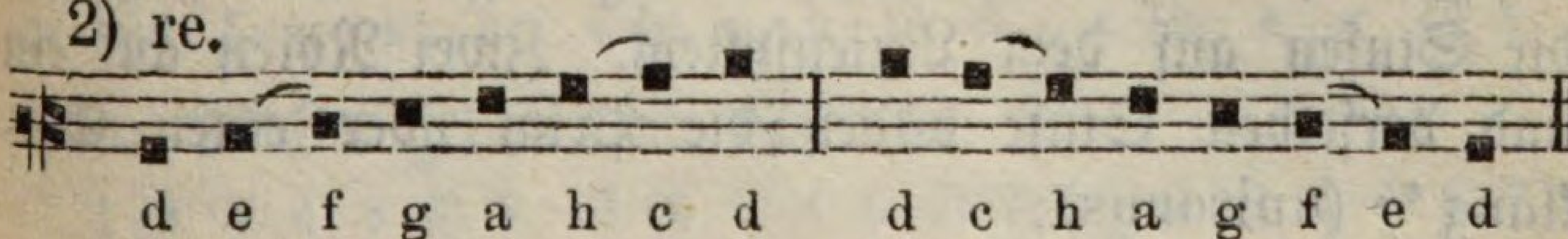
Töne außer dem b kommen im Gregorianischen Gesange, der, wie schon früher erwähnt, rein diatonischer Art ist, nicht vor, doch darf der diesen Gesang harmonisch begleitende Organist in seinen Harmonien (nicht in der Melodiestimme) außer dem b auch noch die Töne fis, cis und gis anwenden, die natürlich bei der Transposition eines Gesanges auf einen höhern oder tiefern Ton auch wieder ihren Namen ändern.

Es ergeben sich nunmehr für den Gregorianischen Gesang nur folgende sieben diatonische Tonleitern, in denen die beiden Halbtöne wieder durch ⌒ bezeichnet sind.

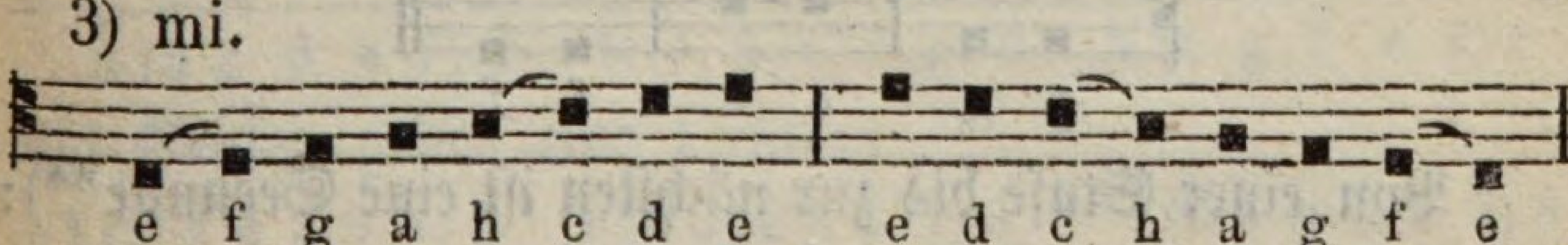
1) ut.
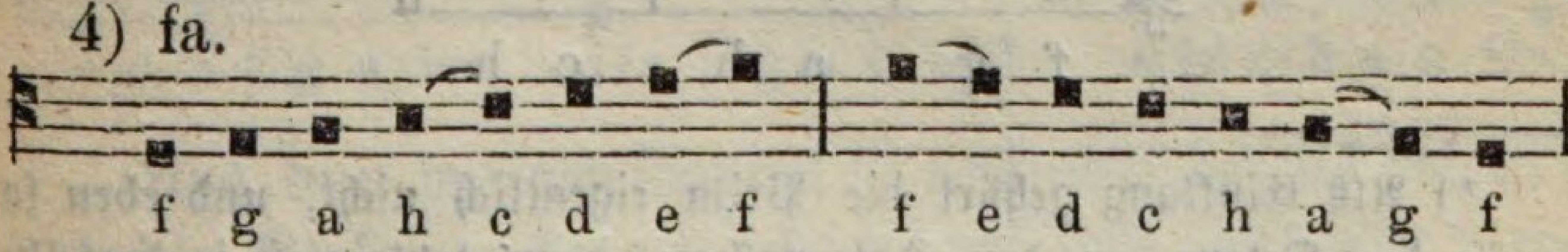



2) re.



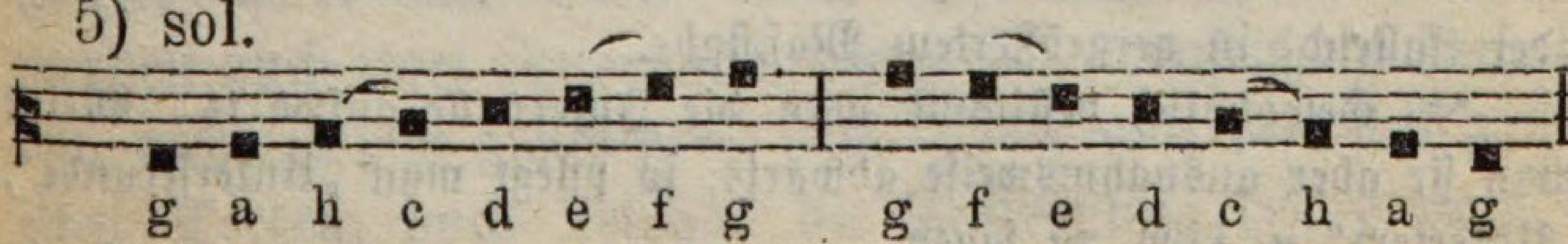

3) mi.



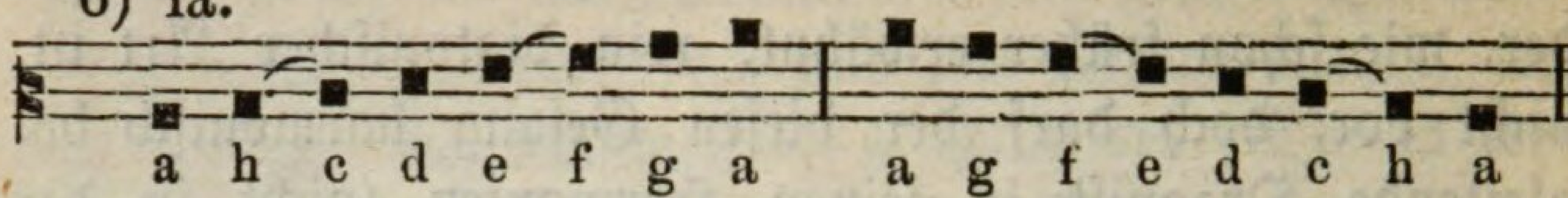

4) fa.



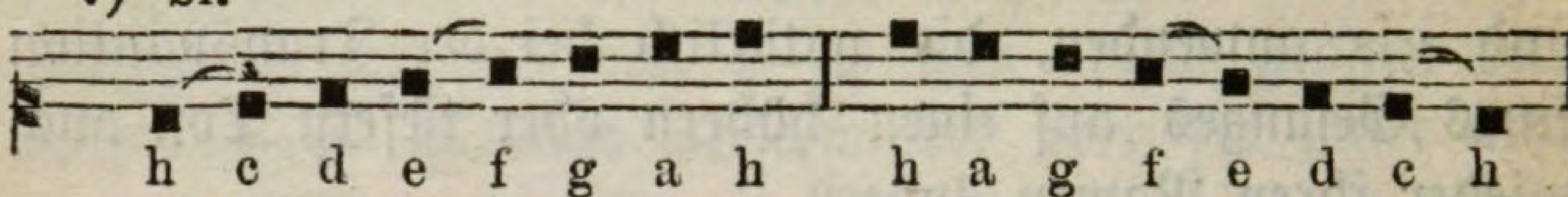

5) sol.



6) la.
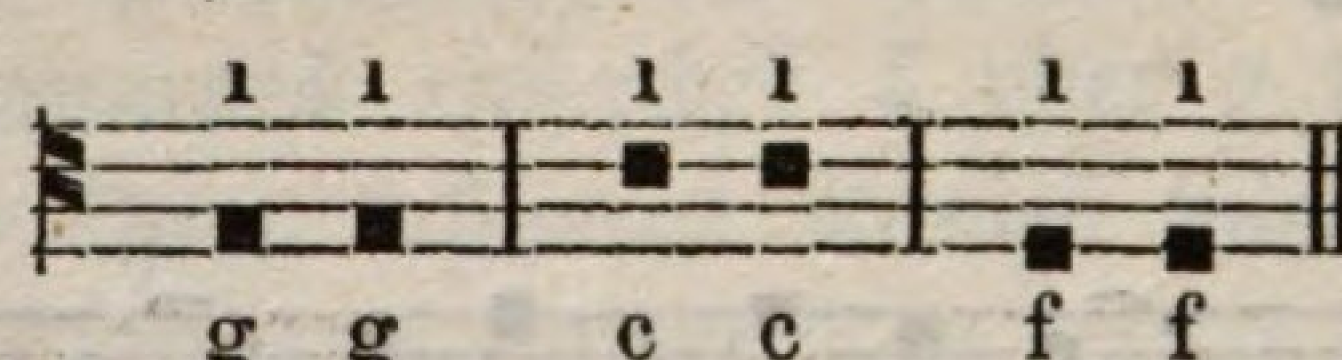



7) si.



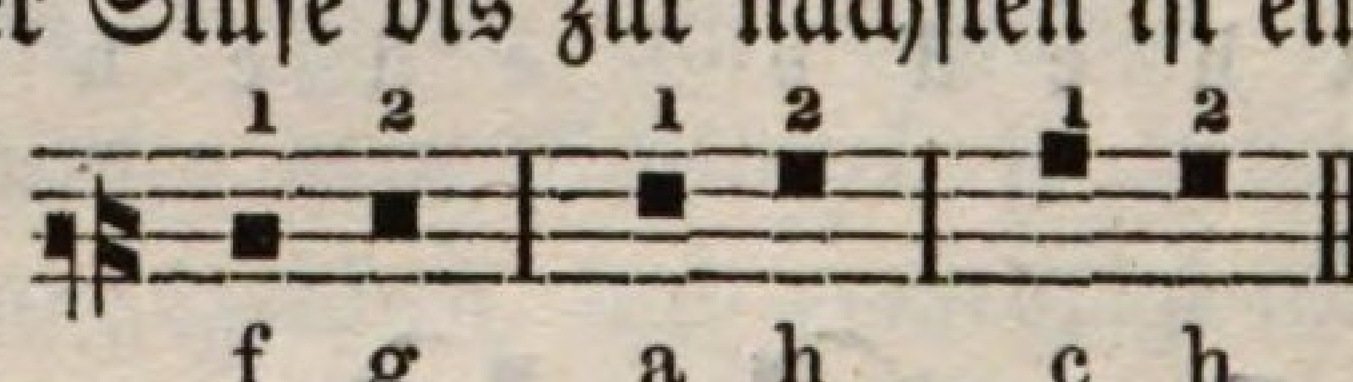

## VI. Capitel.

### Von den Intervallen und den Pausen.

Ein Intervall ist der Zwischenraum oder die Entfernung von einem Tone bis zu einem andern. Als erstes Maß, mit welchem die Intervalle gemessen werden, gelten die Stufen auf dem Liniensystem. Zwei Noten auf ein und derselben Stufe bilden die Prim oder einen Einklang *) (unisonus):




Von einer Stufe bis zur nächsten ist eine Secunde **):



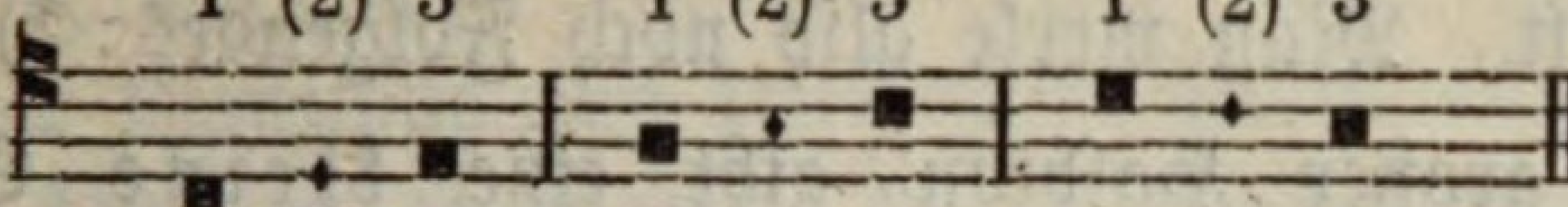

---

*) Als Einklang gehört die Prim eigentlich nicht, und eben so wenig die Octave, zu den Intervallen; denn letztere ist ja derselbe Ton wie die Prim, und gleichsam nur die Prim in verkleinertem oder (fallend) in vergrößertem Maßstabe.

**) Gewöhnlich bestimmt man die Intervalle aufwärts. Meint man sie aber ausnahmsweise abwärts, so pflegt man „Untersecunde", „Unterterz" u. s. w. zu sagen.

drei Stufen geben eine Terz:

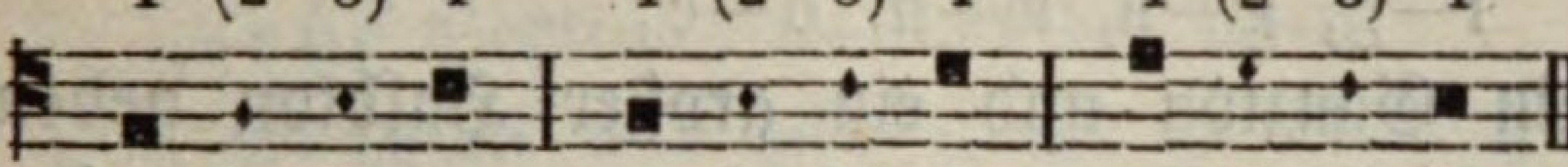
1 (2) 3 1 (2) 3 1 (2) 3



c (d) e f (g) a h (a) g

vier Stufen geben eine Quart:

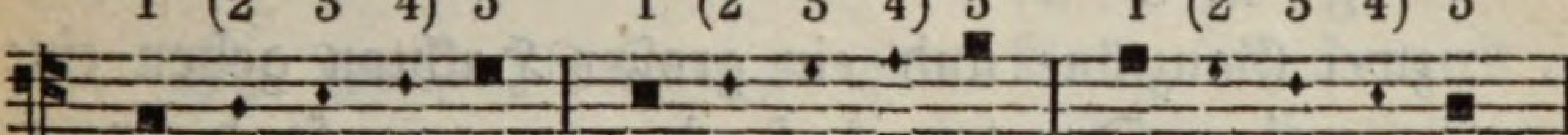
1 (2 3) 4 1 (2 3) 4 1 (2 3) 4



g (a h) c a (h c) d e (d c) h

fünf Stufen geben eine Quint:

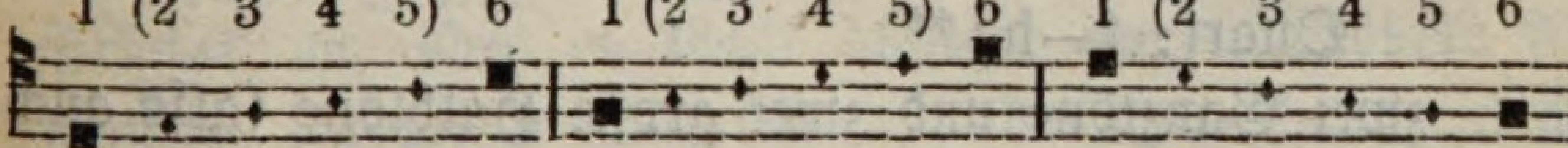
1 (2 3 4) 5 1 (2 3 4) 5 1 (2 3 4) 5



c (d e f) g e (f g a) h a (g f e) d

sechs Stufen geben eine Sext:

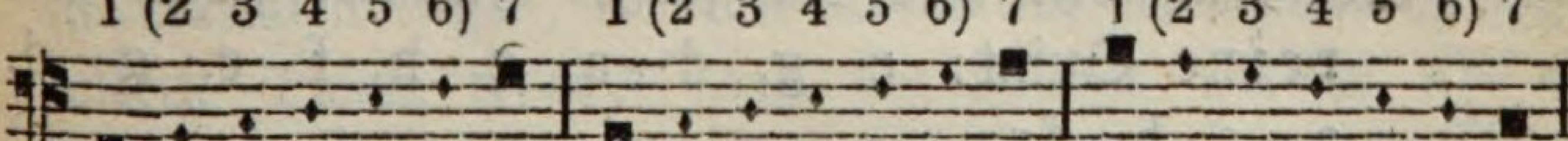
1 (2 3 4 5) 6 1 (2 3 4 5) 6 1 (2 3 4 5 6



d (e f g a) h f (g a h c) d c (h a g f) e

sieben Stufen geben eine Septime:

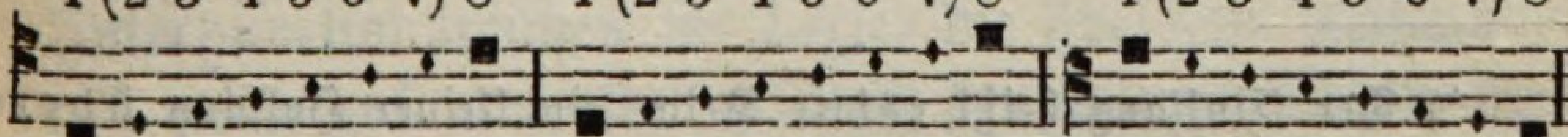
1 (2 3 4 5 6) 7 1 (2 3 4 5 6) 7 1 (2 3 4 5 6) 7



a (h c d e f) g h (c d e f g) a h (a g f e d) c

acht Stufen geben eine Octave:

1 (2 3 4 5 6 7) 8 1 (2 3 4 5 6 7) 8 1 (2 3 4 5 6 7) 8



c (d e f g a h) c d (e f g a h c) d e (d c h a g f) e

Aus dem vorigen Capitel ist uns aber bereits bekannt, daß die Stufen nicht alle gleich groß sind, vielmehr theils ganze, theils nur halbe Töne auf ihnen stehen; mithin werden auch zwei Intervalle, die gleiche Stufenzahl enthalten, nicht immer gleich groß sein. C—e und d—f sind z. B. zwei Terzen, doch beträgt die Entfernung des e vom c

zwei ganze Töne, während das f vom d nur um 1½ Ton entfernt ist. Man merke also noch Folgendes: *)

ein großer Halbton gibt eine kleine Secunde: e–f, h–c, a–b;

ein Ganzton gibt eine große Secunde: c—d, d—e, f—g, g—a, a—h, b—c;

ein Ganzton und ein großer Halbton geben eine kleine Terz: d—f, e–g, g—b, a—c, h—d;

zwei Ganztöne geben eine große Terz: c–e, f—a, g—h, b—d;

zwei Ganztöne und ein großer Halbton geben eine reine Quart: c—f, d—g, e—a, f—b, g—c, a–d, h—e;

drei Ganztöne (tritonus) geben eine übermäßige Quart: f—h; **)

zwei Ganztöne und zwei große Halbtöne (also auch ein tritonus) geben eine sogenannte falsche oder verminderte Quint: h—f; **)

drei Ganztöne und ein großer Halbton geben eine reine Quint: c–g, d—a, e–h, f—c, g—d, a—e, b—f;

drei Ganztöne und zwei große Halbtöne geben eine kleine Sext: d—b, e—c, a—f, h—g;

---

*) Der Einklang heißt reine Prim, ein kleiner Halbton übermäßige Prim; diese letztere ist im Gregorianischen Gesange nicht statthaft.

**) Der tritonus darf im Choral nicht vorkommen; darum hat man in Fällen, wo f—h oder h—f nach einander steht, dies mag stufen- oder sprungweise sein, immer h in b zu verwandeln, auf welche Weise dann f—b, eine reine Quart, und b—f, eine reine Quint entsteht. Die Alten setzten auf solchen Stellen das ♭ nicht immer ausdrücklich hin, sondern verlangten vom Sänger, daß er diese Regel kenne und anwende.

vier Ganztöne und ein großer Halbton geben eine große Sext: c—a, d—h, f—d, g—e, b—g;
vier Ganztöne und zwei große Halbtöne geben eine kleine Septime: c—b, d—c, e—d, g—f, a—g, h—a;
fünf Ganztöne und ein großer Halbton geben eine große Septime: c—h, f—e, b—a;
fünf Ganztöne und zwei große Halbtöne geben die reine Octave: c—c, d—d, e—e, f—f, g—g, a—a, h—h*).

Die Pause (Schweige- oder Ruhezeichen) wird im Choralgesange durch einen senkrechten Strich, der alle vier Notenlinien durchschneidet, angezeigt. Ist der Strich verdoppelt, so gibt er entweder das Ende eines Stückes an, oder er theilt dasselbe nur in größere Abschnitte. In ältern Chorbüchern findet man kleine Striche, die nicht das ganze Liniensystem durchschneiden; diese trennen nur die einzelnen Worte von einander, indem sie erkennen lassen, wie viel Noten auf jedes Wort kommen sollen. Heute wendet man die kleinen Striche nur als Athem- und Ordnungszeichen, besonders bei großen Chören an, oder man theilt damit einen Satz in kleinere Glieder und Abschnitte. Bei allen diesen Pausen, sowie bei den Interpunctionszeichen im Texte, die übrigens meistentheils mit jenen zusammentreffen, muß der Sänger Athem holen.

---

*) Für die moderne Musik genügt diese Eintheilung und Kenntniß der Intervalle noch nicht, doch für den Choral vollkommen.
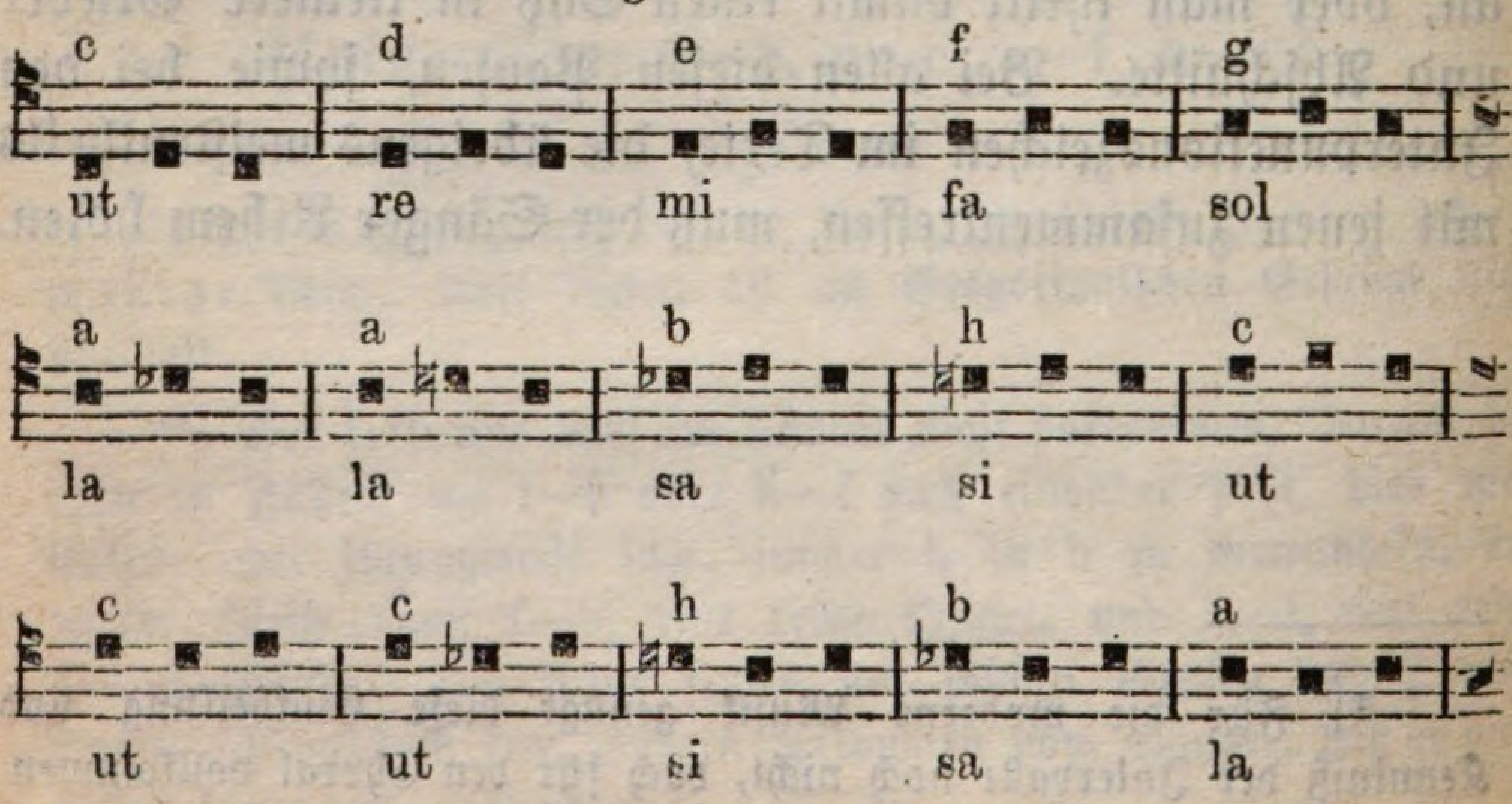
# VII. Capitel.

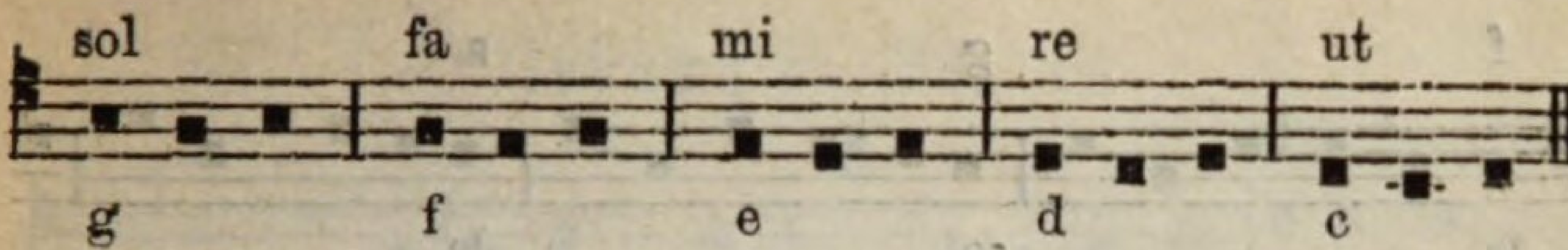
## Das Treffen der Töne. Solfeggien.

Die Uebung, durch welche man in den Stand gelangt, die Noten stufen- und sprungweise mit Beobachtung der Pausen, der Accidentien und der Transposition lesend in ihrer richtigen Tonhöhe zu singen, heißt Solfeggie (sprich: Solfedschië) oder Solmisation. Durch fleißiges Tonleitersingen muß, bevor zu eigentlichen Solfeggien geschritten werden kann, der Schüler bereits dahin gelangt sein, daß er alle sieben Choral-Scalen mit genauer Beachtung der Lage der beiden Halbtöne e—f und h—c ohne Hilfe eines Instruments ausführen kann.

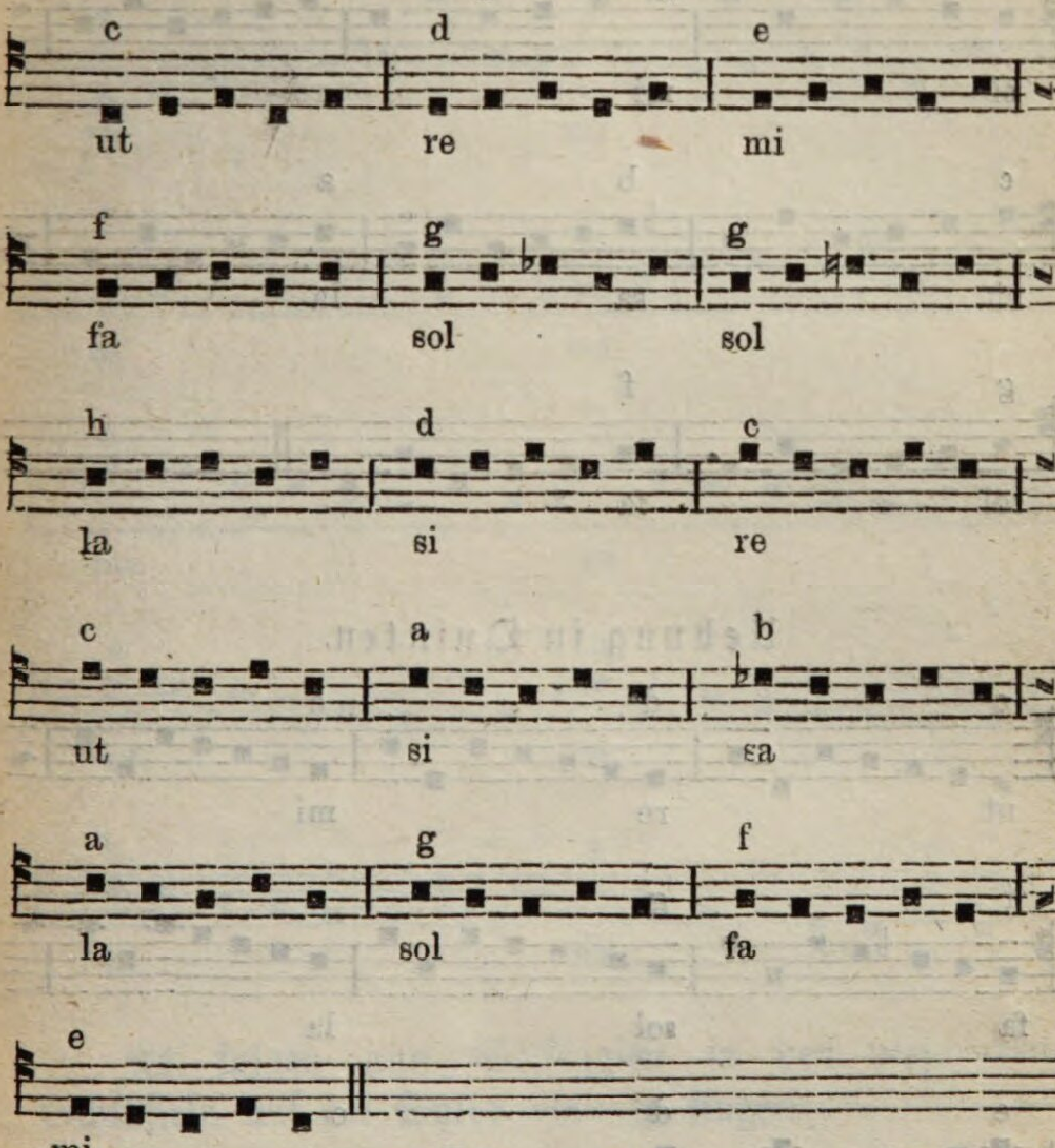
Die nachfolgende Tabelle diene dazu, daß man sich nach derselben in der nothwendigen Praxis im Singen und Treffen der einzelnen Intervalle (allenfalls wieder erst mit Hilfe eines Instruments, später ohne ein solches) üben möge; denn ohne eine Fertigkeit hierin ist es nicht möglich, auch nur das kleinste Stück richtig zu singen.

### Uebung in Secunden.

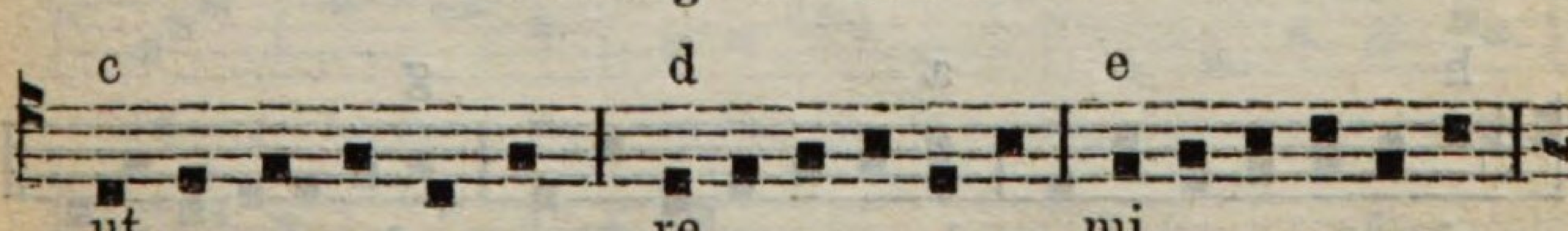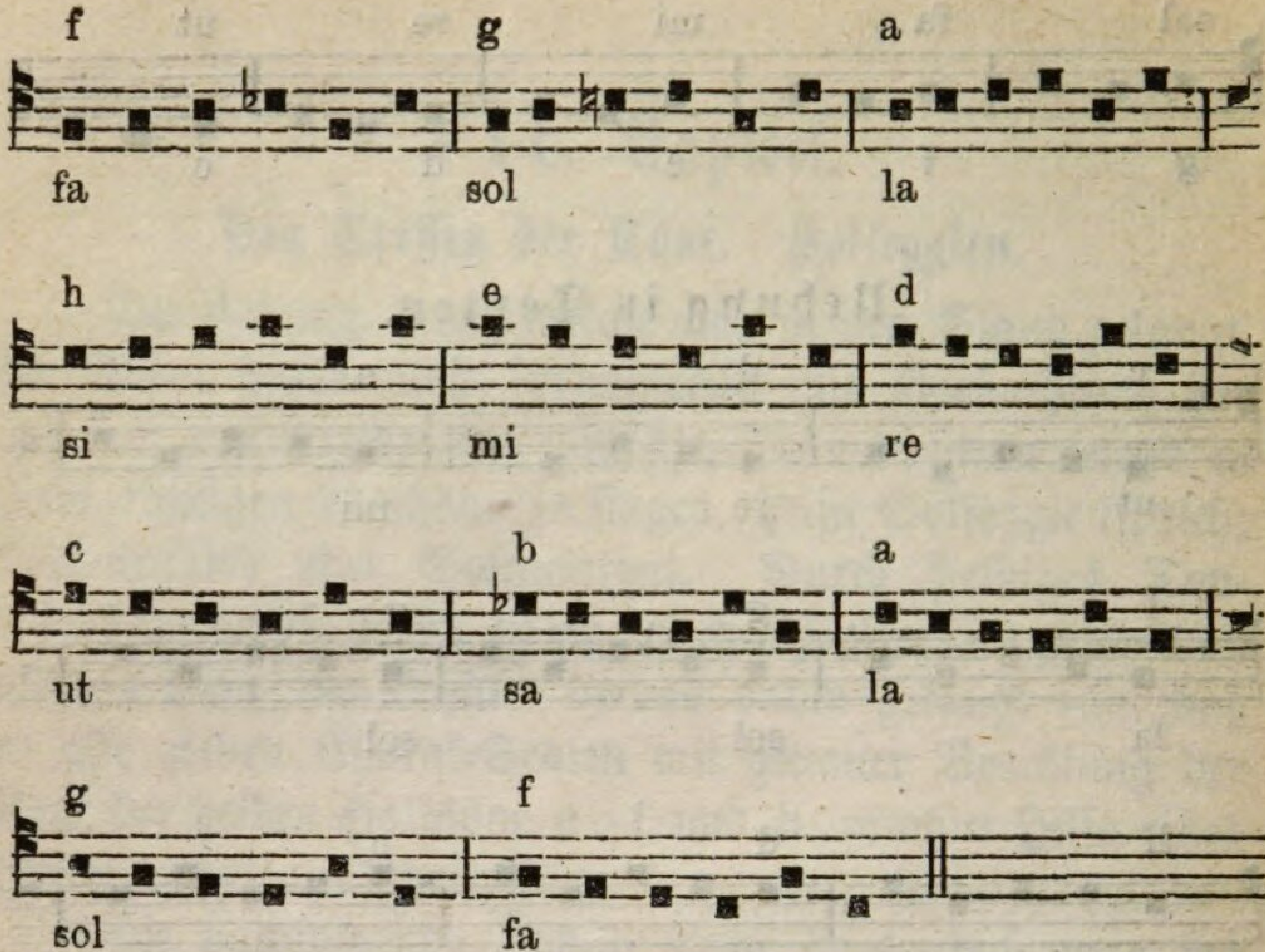





## Uebung in Terzen.
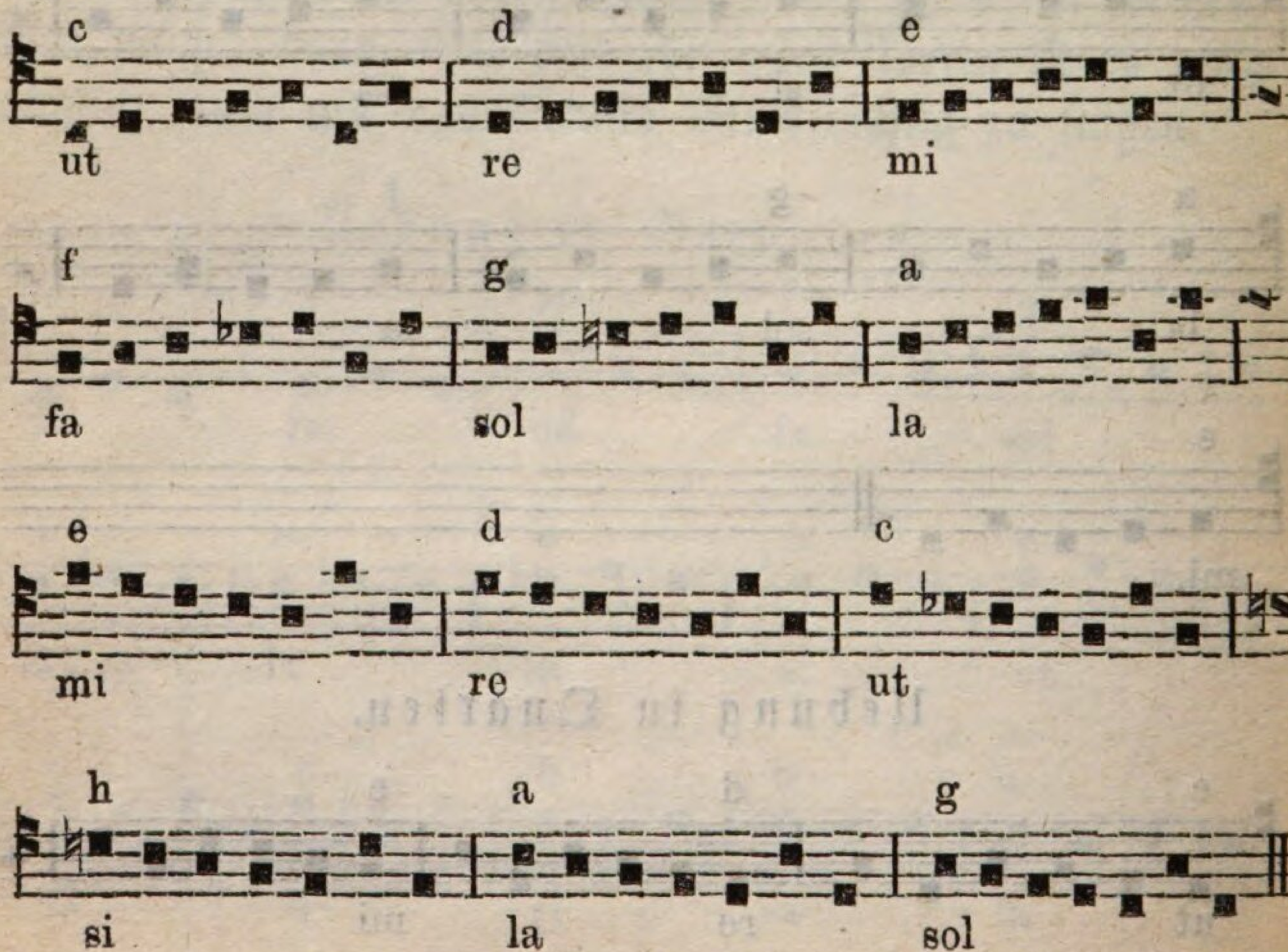



## Uebung in Quarten.

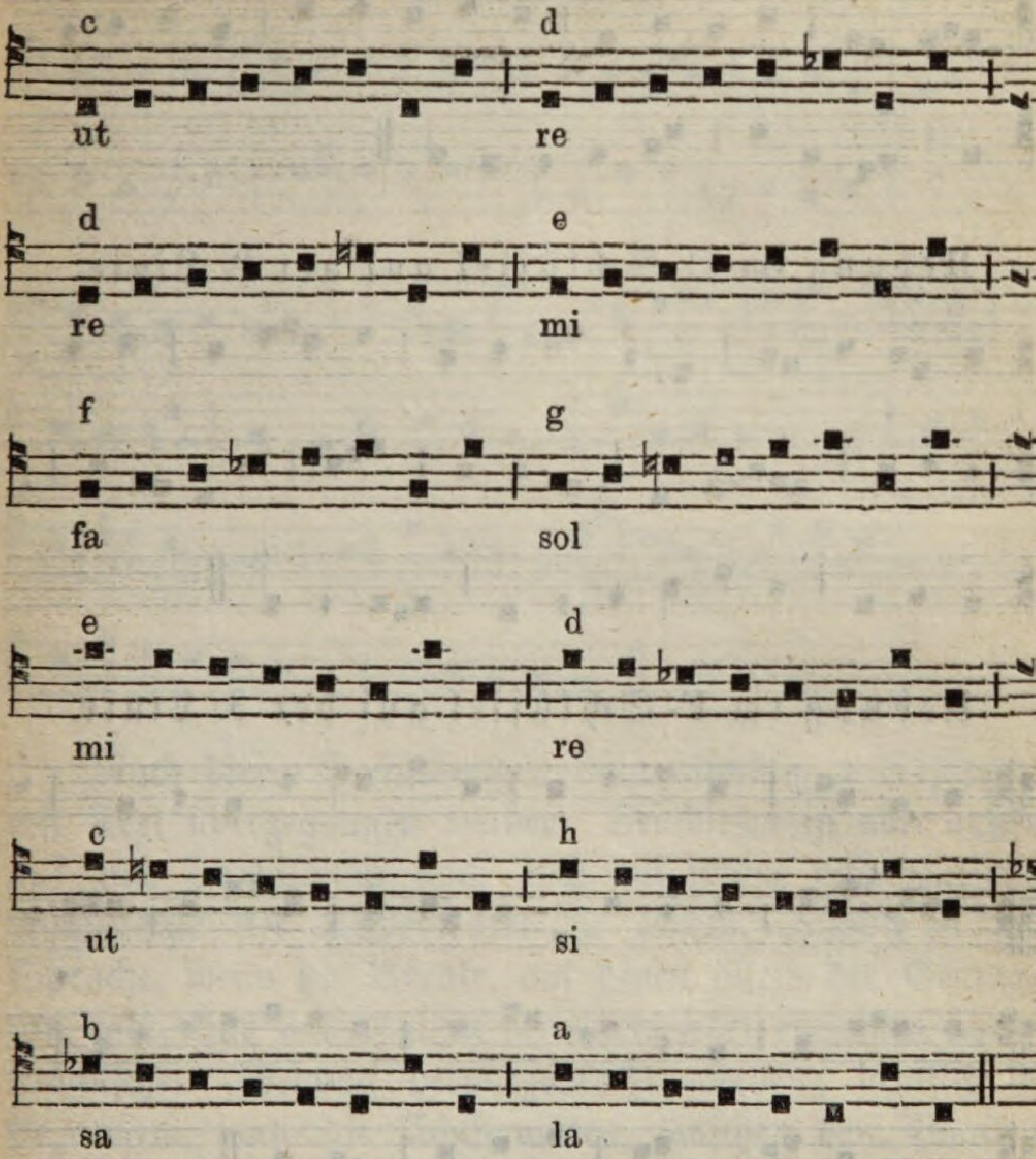





## Uebung in Quinten.

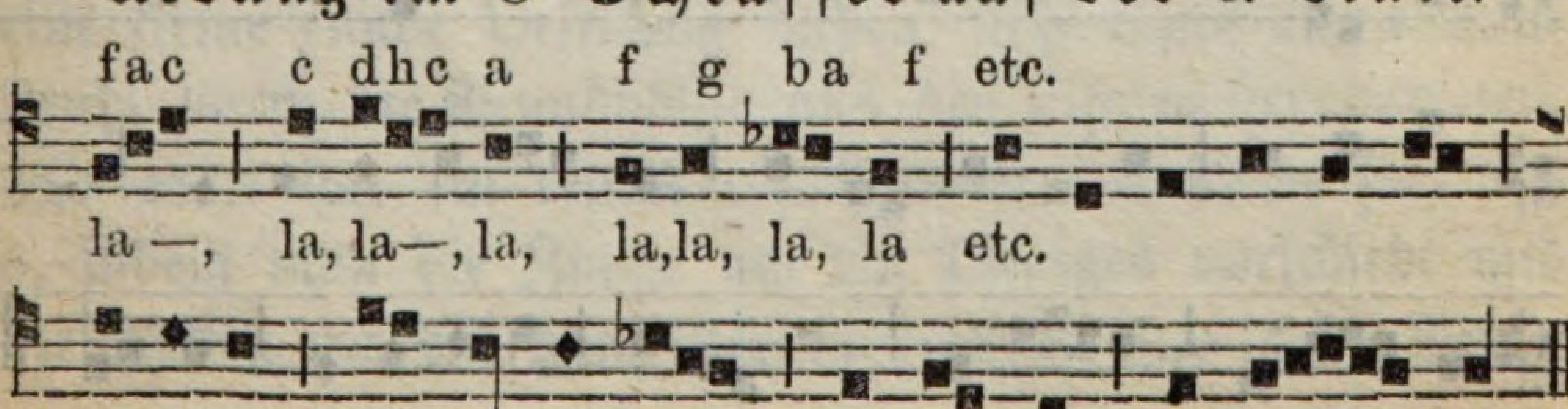


## Uebung in Sexten.
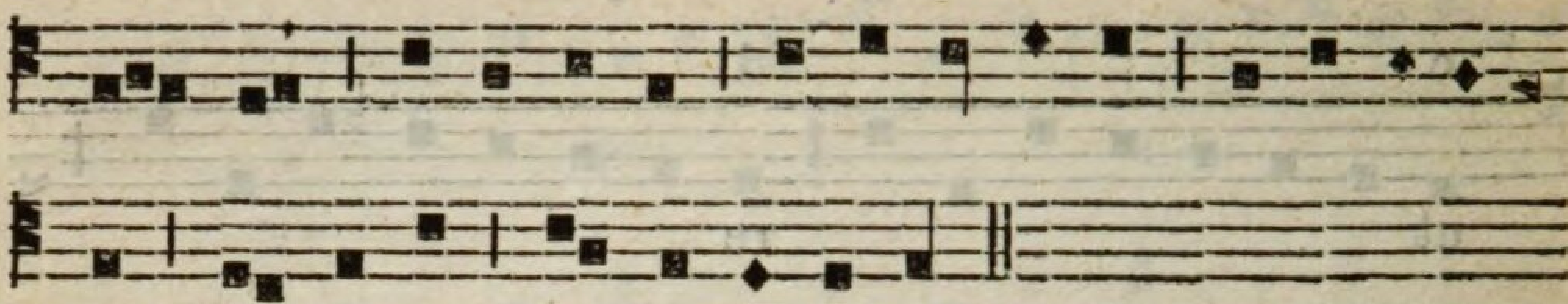



Es folgen nun Solfeggien in den verschiedenen Schlüsseln auf die Sylbe »la« zu singen.
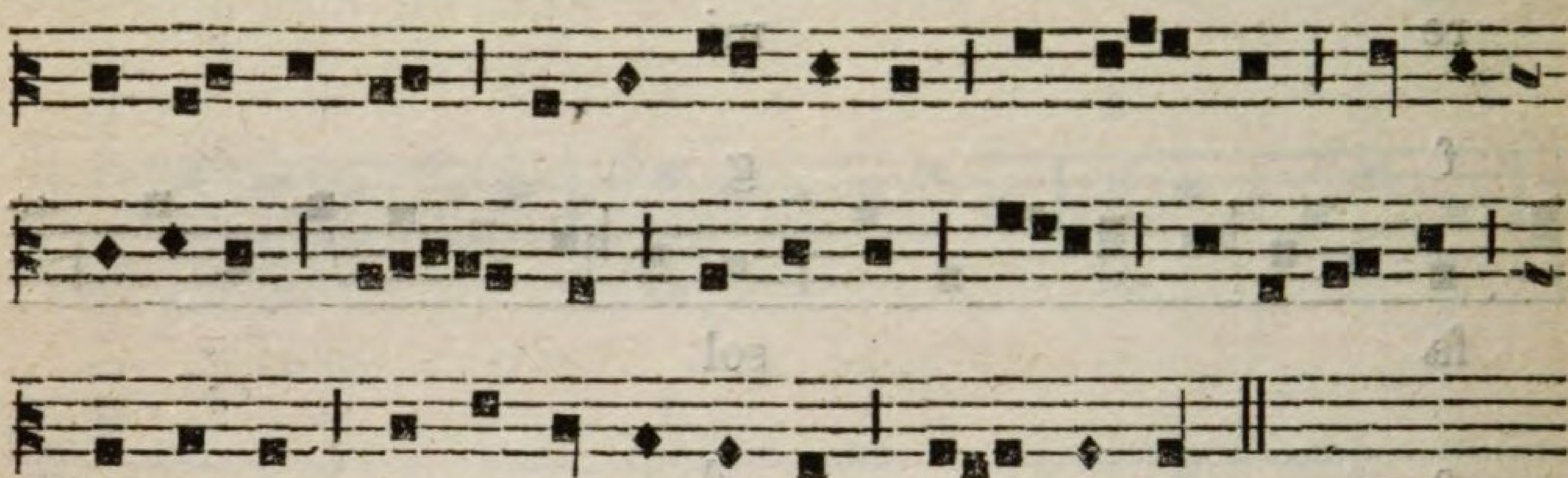
## Uebung im C-Schlüssel auf der 4. Linie.



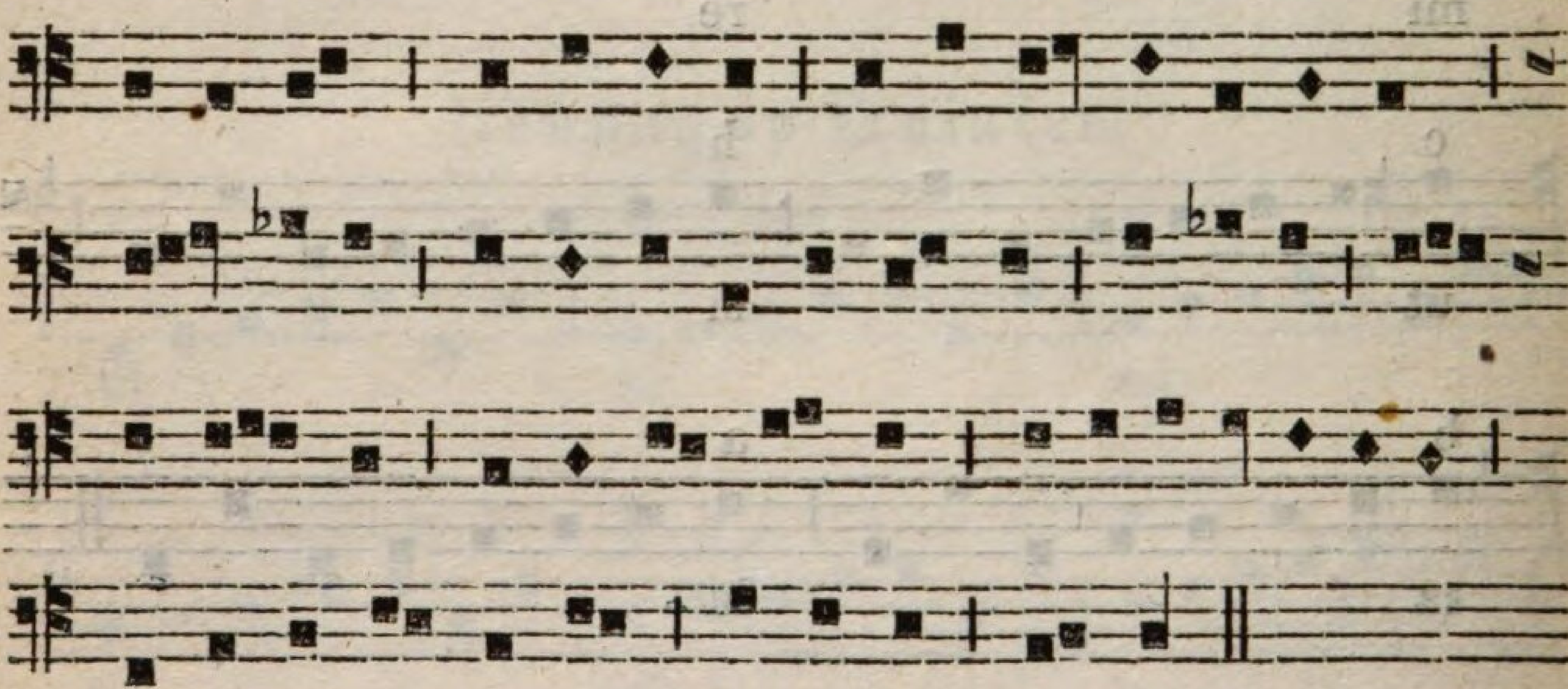
## Uebung im C-Schlüssel auf der 3. Linie.
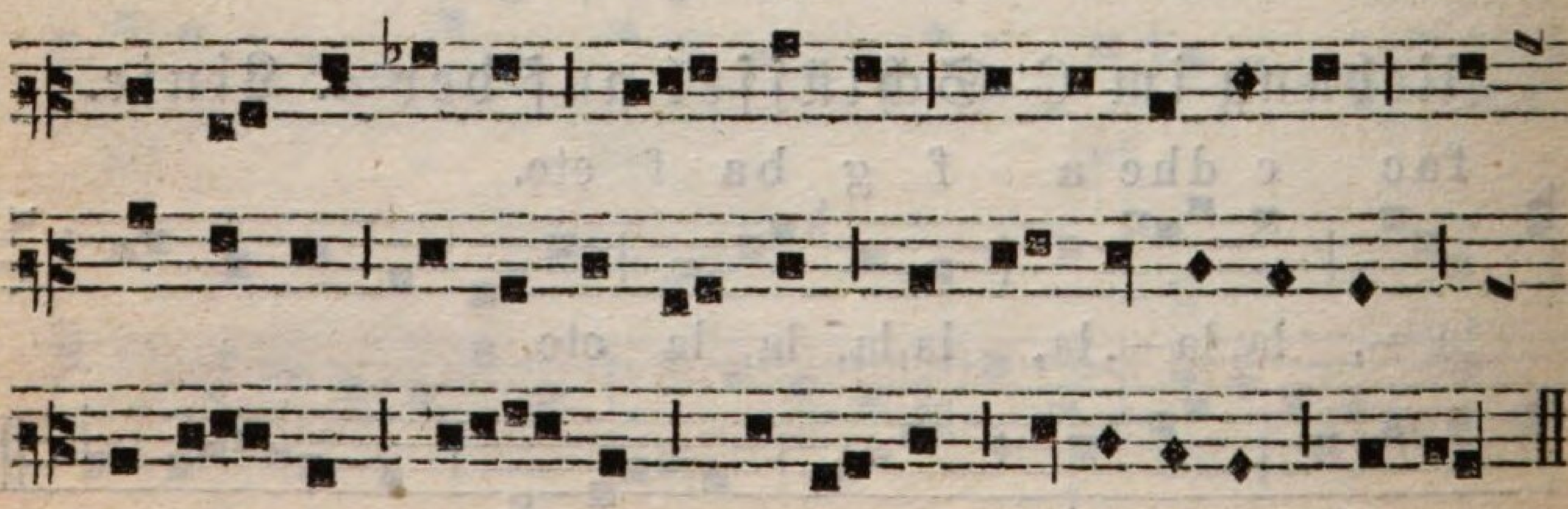


## Uebung im C-Schlüssel auf der 2. Linie.
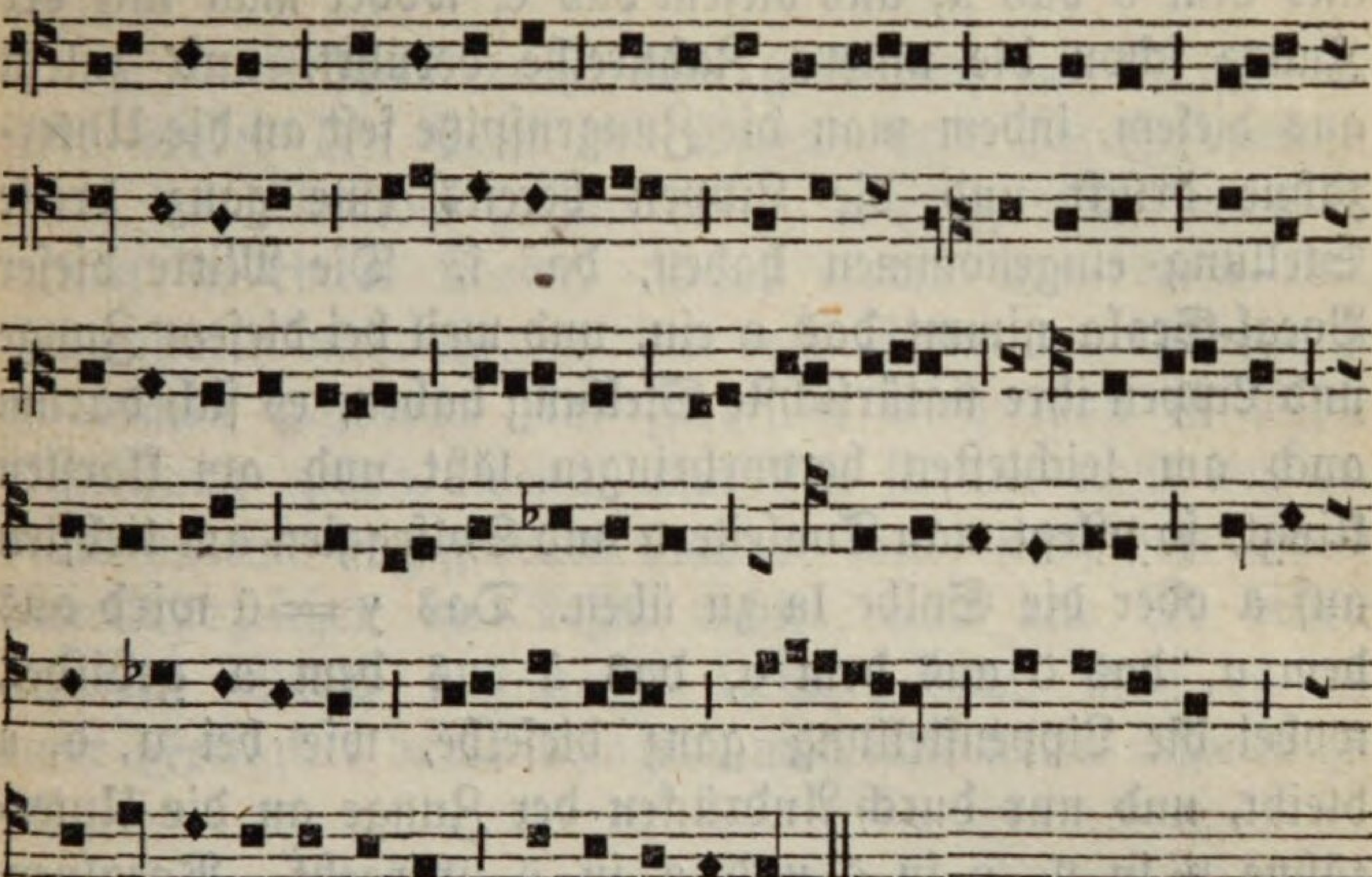


## Uebung im F-Schlüssel auf der 3. Linie.



## Uebung im F-Schlüssel auf der 2. Linie.



## Uebung mit Schlüssel-Veränderung (Transposition).



Nach diesen Treffübungen kann allmälig zu Gesängen mit Text übergegangen werden Bei diesen ist aber außer auf gute Tonbildung auch noch auf schöne und deutliche Aussprache der Textesworte zu achten. Schön ist die Sprache, wenn die Vocale, auf denen allein der Gesangton ruht, klar und rein in der einem jeden einzelnen eigenthümlichen Färbung hervorgebracht werden; deutlich ist sie, wenn man die Consonanten zwischen den Vocalen schnell, aber scharf und bestimmt spricht.

Zur Erzielung einer richtigen Vocalisation stelle man folgende Versuche an: Man ziehe die Zunge ganz tief in den Mund zurück, strecke die Lippen vor, so daß sie nur eine kleine runde Oeffnung bilden, lasse dann einen Tonstrahl durch die Mundhöhle aus den Lippen heraustreten, und man hat ein reines u. Aus dem u bildet sich das o, indem man die Zunge um ein Weniges vorschiebt und die Lippen um ein ganz Geringes zurück und in die Breite
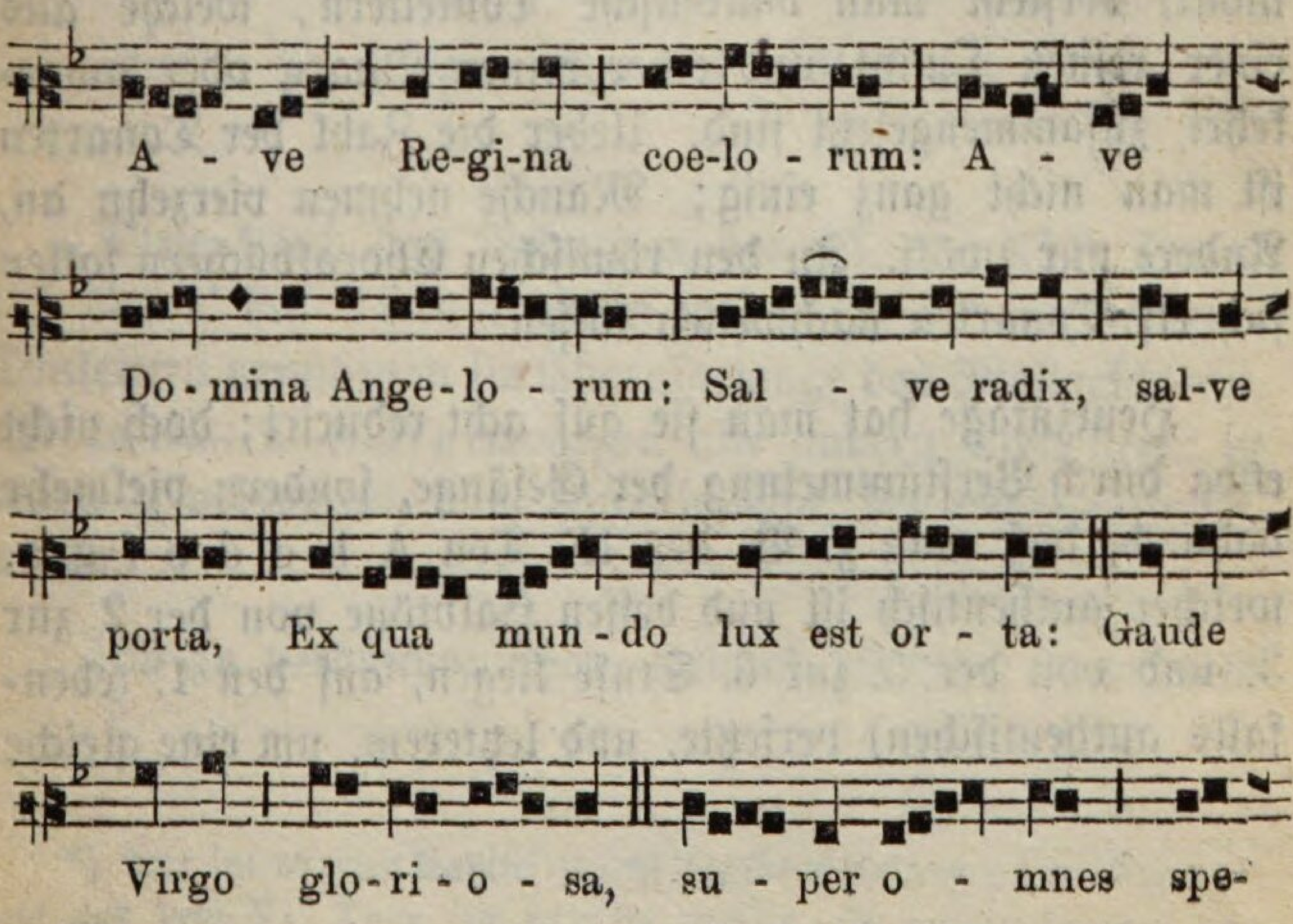
zieht. Fährt man mit dem Vorschieben der Zunge und mit dem Indiebreiteziehen der Lippen fort, so erhält man aus dem o das a, aus diesem das e, wobei man mit der Zunge schon die untere Zahnreihe berührt, und zuletzt aus diesem, indem man die Zungenspitze fest an die Unterzähne drückt und die Lippen bereits eine ganz breite Stellung eingenommen haben, das i. Die Mitte dieser Vocal-Scala nimmt das a ein, und weil bei diesem Zunge und Lippen ihre natürlichste Stellung haben, es sich darum auch am leichtesten hervorbringen läßt und am klarsten klingt, so pflegt man Tonleitern und Solfeggien am liebsten auf a oder die Sylbe la zu üben. Das y = ü wird aus dem u, das ö aus dem o, das ä aus dem a gebildet, wobei die Lippenstellung ganz dieselbe, wie bei u, o, a bleibt, und nur durch Andrücken der Zunge an die Unterzähne u in ü, o in ö und a in ä übergeht. Vocalverbindungen (im Deutschen sind es Diphtongen), wie au, ei, eu, werden bei schnellem Aussprechen, also auf kurzen Noten, ungetheilt, bei langsamem getrennt gesungen, und zwar im ersten Falle so, daß jede dieser Vocalverbindungen auf a eingesetzt wird, z. B. lauda schnell = la͡uda, langsam = la͡—uda; eleison schnell ela͡ison, langsam = ele͡—ison; seu schnell = sa͡ü, langsam = se͡—ü.

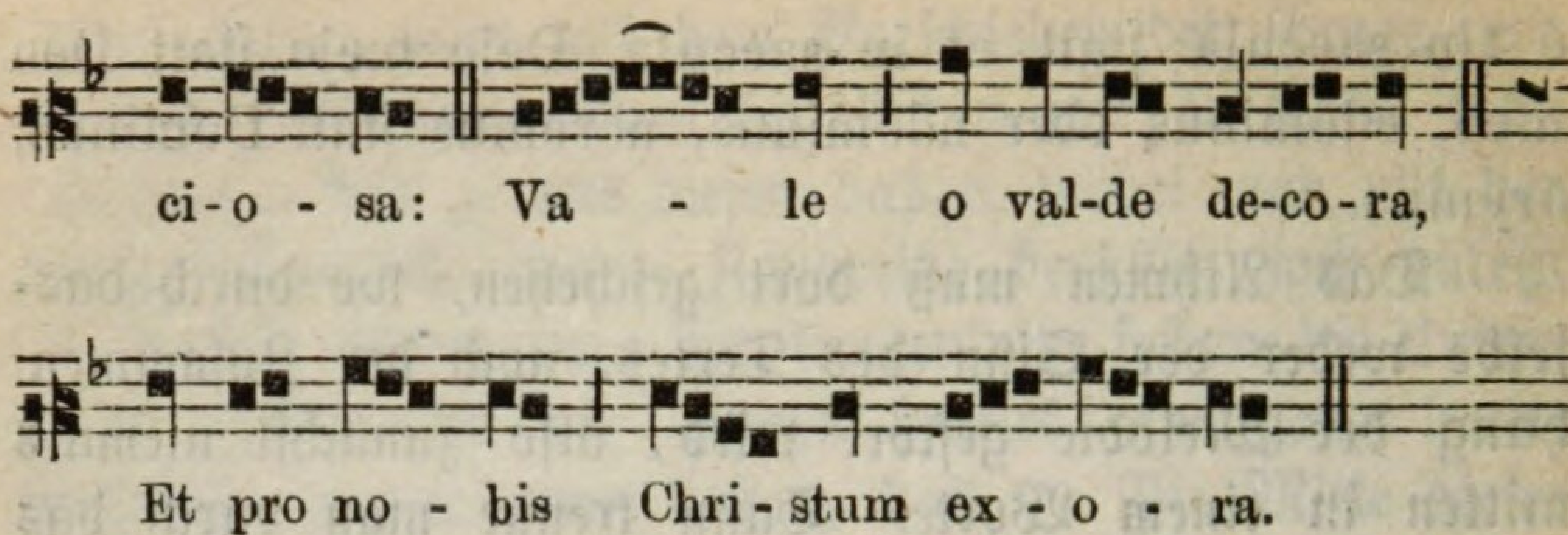
Endlich hüte man sich, zwischen zwei auf einander folgende Consonanten einen Vocal zu schieben: gloria, und nicht: geloria; oder kurze Sylben, namentlich Endsylben, ganz zu verschlucken: agamus Domino, und nicht: agams Domno; Kyrie eleison, und nicht: Kyrieleison. Höchst verwerflich ist die Manier, den letzten Consonanten eines Wortes an das nächste Wort heranzuziehen, ferner zwischen zwei Vocale ein j zu schieben, oder gar noch vor jedes Wort, welches mit neuem Athem gesungen wird, ein e oder n zu setzen. So hört man leider oft genug:

e tin saecula statt et in saecula, Dejo mejo statt Deo meo, edominus oder ndominus, noremus statt Dominus, oremus.

Das Athmen muß dort geschehen, wo durch dasselbe weder der Sinn des Textes, noch der Zusammenhang der Melodie gestört wird, also zunächst niemals mitten in einem Worte. Dann trenne man durch das Athemholen nicht Worte, die dem Sinne nach unbedingt zusammen gehören. Am sichersten wird man in dieser Beziehung gehen, wenn man sich strenge nach den im Notensysteme angegebenen Pausen, sowie nach dem Interpunctionszeichen im Texte richtet, und nur bei diesen athmet. Durch anhaltende Uebung muß man es zu einer Fertigkeit darin bringen, möglichst selten athmen zu dürfen.

Als erster Versuch im Singen mit Text folgt hier ein Beispiel:






# VIII. Capitel.

## Von den Tonarten des Choralgesanges (den sogenannten Kirchentönen) und von deren Eintheilung.*)

Unter Choraltonarten oder Kirchentönen (toni oder modi) versteht man diatonische Tonleitern, welche aus einer reinen Quint und einer reinen Quart, oder umgekehrt, zusammengesetzt sind. Ueber die Zahl der Tonarten ist man nicht ganz einig; Manche nehmen vierzehn an, Andere nur zwölf. In den römischen Choralbüchern sollen sich elf Tonarten nachweisen lassen.

Heutzutage hat man sie auf acht reducirt; doch nicht etwa durch Verstümmelung der Gesänge, sondern vielmehr dadurch, daß man z. B. den IX. Ton A h⁀c d e⁀f g a, welcher authentisch ist und dessen Halbtöne von der 2. zur 3. und von der 5. zur 6. Stufe liegen, auf den I. (ebenfalls authentischen) versetzte, und letzterem, um eine gleiche

---

*) Siehe hierüber auch das II. Capitel.

Lage der Halbtöne zu erlangen, als wesentliche Vorzeichnung ein ♭ vor h gab: D e⌢f g a⌢b c d. Auf gleiche Weise lassen sich nun mit Anwendung des ♭ vor h alle folgenden Tonarten zurückführen, nämlich:

der X. plagal. Ton e⌢f g A h⌢c d e auf
den II. plagal. Ton a⌢b c D e⌢f g a;
der XI. authent. Ton H⌢c d e⌢f g a h auf
den III. authent. Ton E⌢f g a⌢b c d c;
der XII. plag. Ton f g a H⌢c d e⌢f auf
den IV. plag. Ton b c d E⌢f g a⌢b;
der XIII. auth. Ton C d e⌢f g a h⌢c auf
den V. auth. Ton F g a⌢b c d e⌢f;
der XIV. plag. Ton g a h⌢C d e⌢f g auf
den VI. plag. Ton c d e⌢F g a⌢b c.
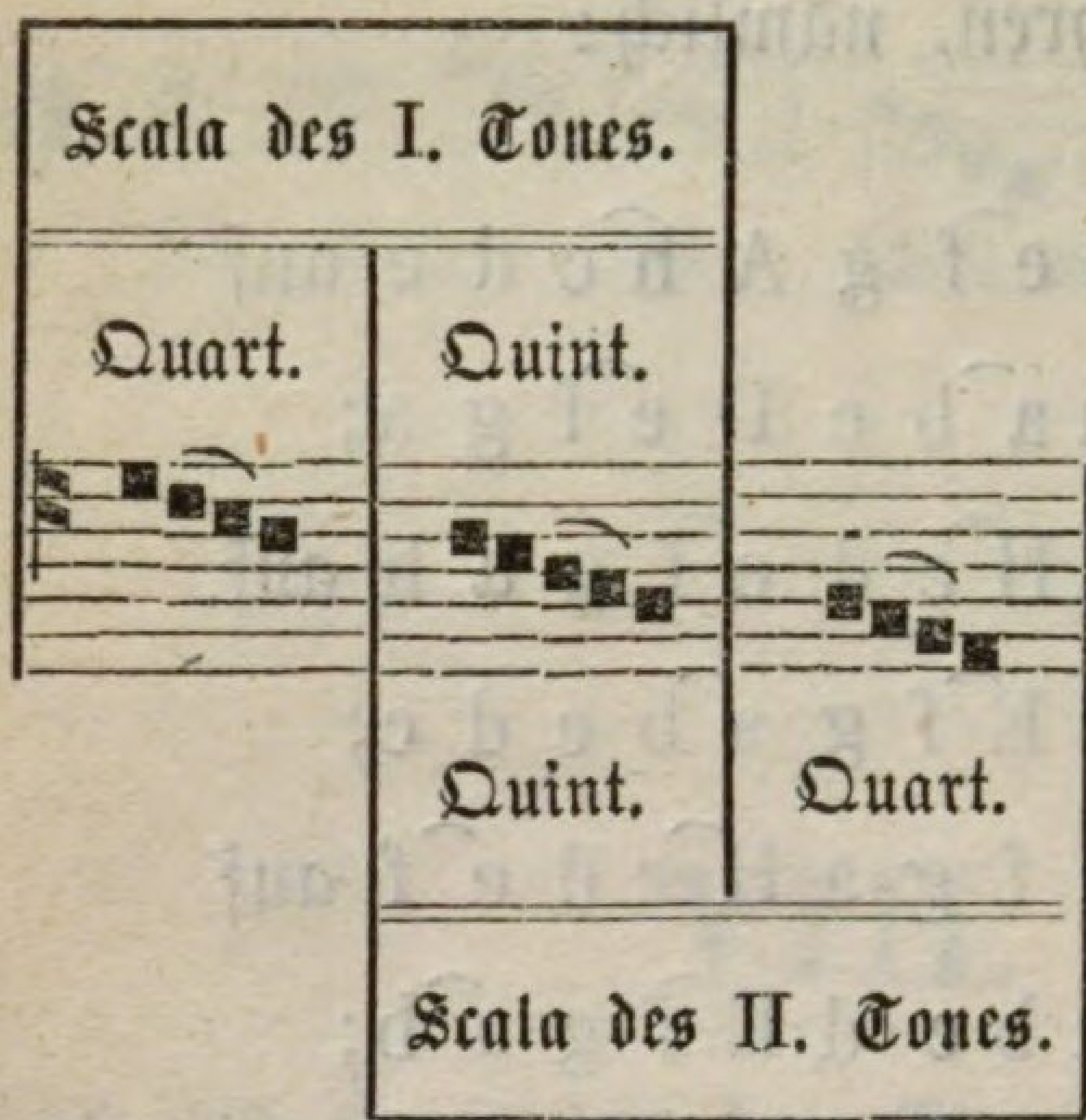
Diese durch das Reduciren des IX. bis XIV. Tones auf den I. bis VI. mit einem wesentlichen ♭ entstandenen Tonleitern nennt man im Choralgesange das Mollgeschlecht, den cantus mollis*), wogegen alle andern Tonleitern, in denen h vorkommt, das Durgeschlecht, den cantus durus, bilden.
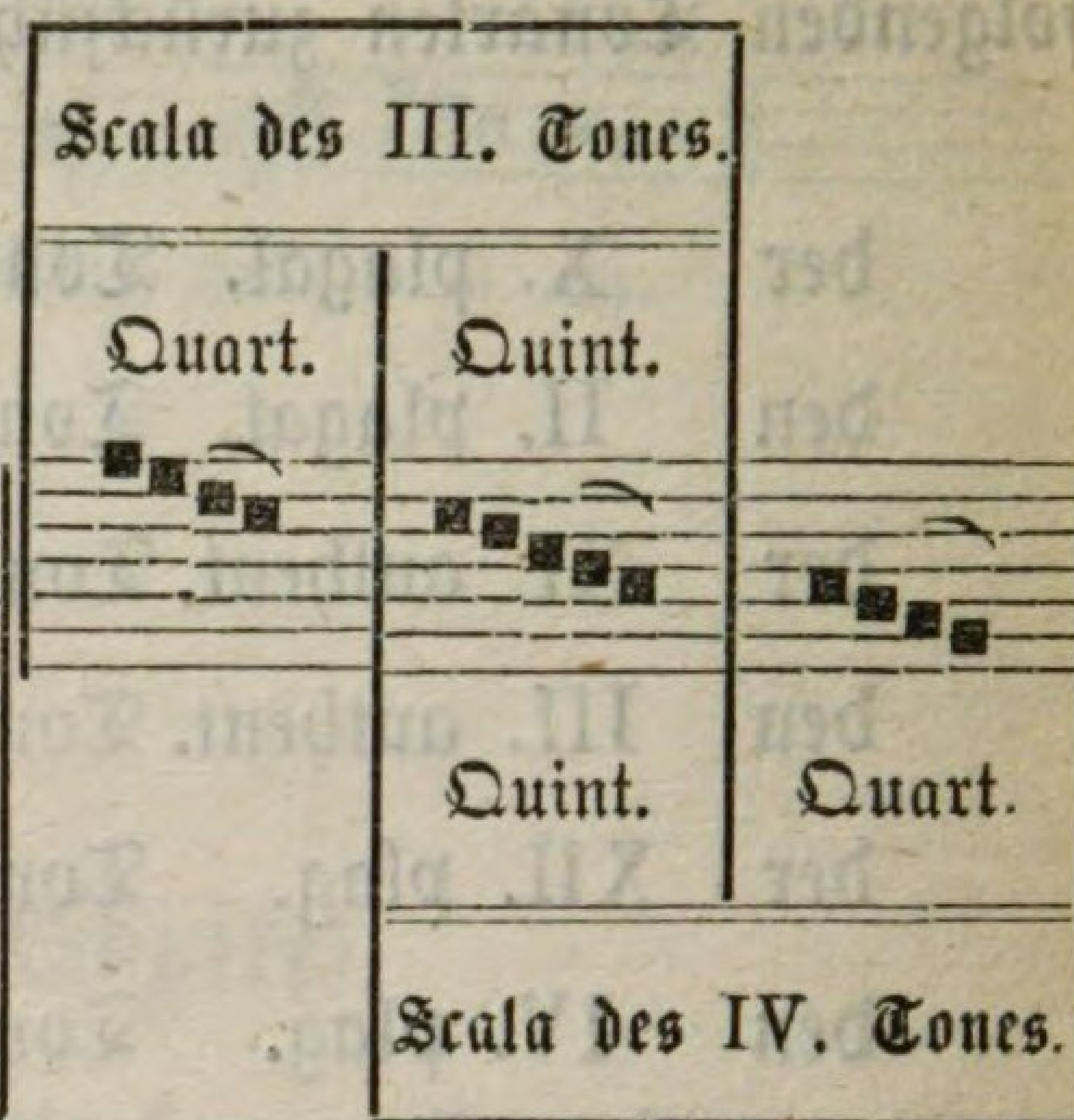
Um zu veranschaulichen, welches die reine Quart und

---

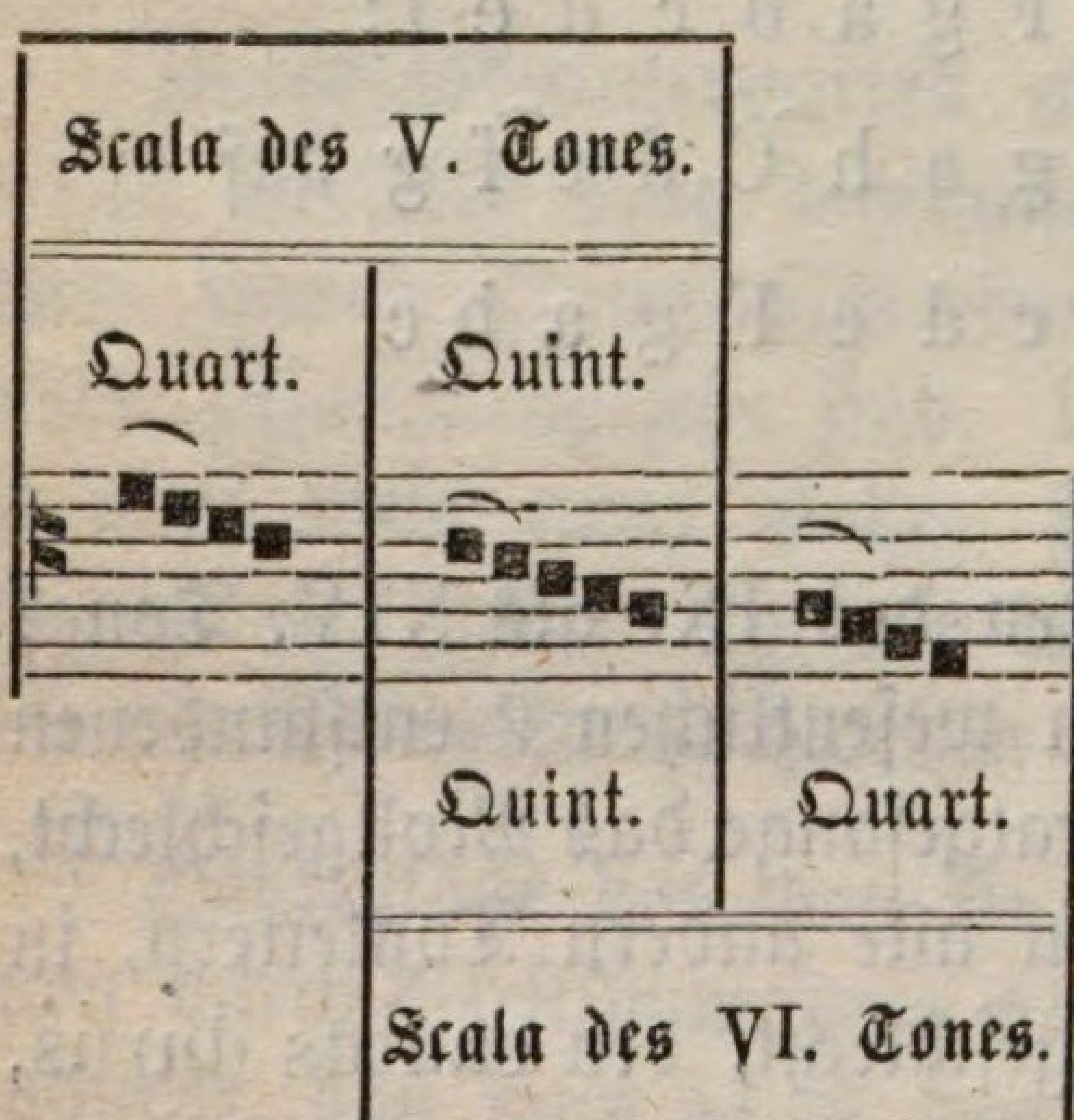
*) Der im vorigen Capitel zuletzt gegebene Gesang „Ave Regina“ geht aus dem VI. Tone im cantus mollis, ist mithin der auf den VI. Ton reducirte oder transponirte XIV. Ton.

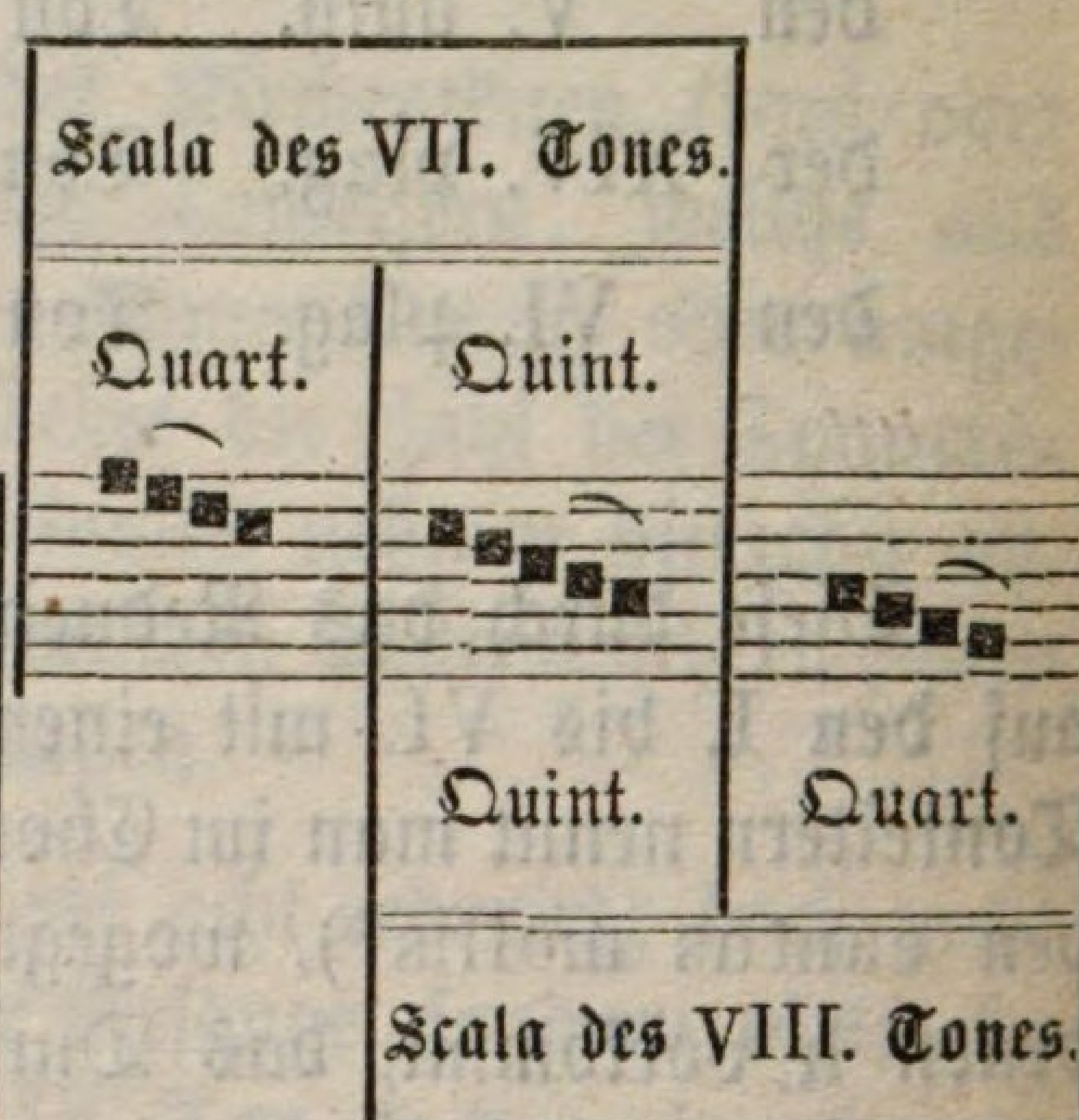
die reine Quint ist, woraus eine jede Choraltonart besteht, diene folgende Tabelle:










Der Schüler ersieht aus dieser Tabelle, daß vier Tonarten aus einer Quint in der Tiefe und einer Quart in der Höhe gebildet sind; dieses sind die ungeraden, nämlich der I., III., V. und VII. Ton. Vier andere Töne sind gebildet aus einer Quart in der Tiefe und

einer Quint in der Höhe; dieses sind die geraden, nämlich der II., IV., VI. und VIII.

Ferner zeigt die Tabelle, daß die Quint eines ungeraden Tones stets auch dieselbe im darauf folgenden geraden ist, und nur der eine immer dieselbe Quart über der Quint hat, welche der andere unter ihr voraufgehen läßt.

Auch ergibt sich aus der Tabelle, daß jede Tonart eine ganze Octave durchläuft; so geht z. B. der I. Ton von d bis d, der II., indem er die obere Quart seines Vorgängers sich nach unten setzt, von a bis a, und so alle andern. Hier sei nebenbei erwähnt, daß zuweilen eine Melodie den Umfang ihrer Tonart (eine Octave) um einige Töne überschreitet, und dieses thun die ungeraden in der Tiefe, die geraden in der Höhe.

Endlich zeigen sich auf der Tabelle noch drei verschiedene Arten von Quarten und vier Arten von Quinten, insofern man nämlich die Lage der Halbtöne, die abermals durch ⌒ angedeutet ist, in den einzelnen Quarten und Quinten in's Auge faßt. So hat der I. und II. Ton sowohl die Quint, wie die Quart mit dem Halbton auf dem zweiten Tonschritt. Der III. und IV. Ton hat die Quint und die Quart mit dem Halbton auf dem ersten Tonschritt. Der V. und VI. Ton hat die Quint und die Quart mit dem Halbton auf dem letzten Tonschritt. Der VII. und VIII. Ton schließlich hat die Quint und die Quart mit dem Halbton auf dem vorletzten Tonschritt.

Die erste Eintheilung der Kirchentonarten ist die in authentische (ursprüngliche oder ungerade) und in plagalische (abgeleitete oder gerade). Der I., III., V. und VII. Ton heißen authentische oder ursprüngliche, weil diese schon vom h. Ambrosius her vorhanden waren und zur Bildung der andern (geraden) Tonarten dem h. Gregor

später als Anhalt dienten. Zweitens theilt man sie in vollkommene (perfecti) und unvollkommene (imperfecti). Vollkommene heißen diejenigen, welche ihre ganze Octave durchlaufen *); unvollkommene die, welche, wenn sie zu den authentischen gehören, in ihren Melodien nach oben zu nicht die ganze obere, wenn sie plagalisch sind, nach unten zu nicht die ganze untere Quart verbrauchen. Auf gleiche Weise nennt man mehr als vollkommen (plusquamperfecti) diejenigen authentischen Töne, die nach oben, und diejenigen plagalischen, die nach unten ihre Quart überschreiten *).

Drittens nennt man gemischt (mixtus) denjenigen authentischen Ton, der in seiner Melodie weiter als um einen Ton in die untere Quart seines verwandten Plagaltones, und denjenigen plagalischen Ton, der weiter als um einen Ton in die obere Quart seines verwandten authentischen Tones hineingreift. Untermischt (tonus commixtus) heißt die Tonart, die in einem Tonstücke einige Schlußfälle und Wendungen zuläßt, die einer andern, ihr nicht verwandten Tonart angehören.

Endlich nennt man regelmäßig (regularis) denjenigen Modus, dessen Melodie mit dem Grundtone, seiner Finalnote (nota finalis), abschließt. Unter der Finale, dem Grundtone (auch Tonica), versteht man immer den tiefsten Ton der je zwei Tonarten gemeinsamen Quint. So heißt demnach die Finale des I. und II. Tones d, des III. und IV. e, des V. und IV. f, des VII. und VIII. g. Schließt aber ein Tonstück nicht mit seiner Finale, sondern mit einer andern Note, wie in vielen

*) Nach unten dürfen die authentischen und nach oben die plagalischen toni perfecti ihre Octave um einen Ton überschreiten, ohne dadurch plusquamperfecti zu werden.

Ausgängen der Psalmmelodien, so steht es im **unregelmäßigen** Ton (tonus irregularis).

Beispiele sind:

Für den tonus perfectus: die Communio des 4. Adventsonntages im I. Ton; das Offertorium Benedictus für den Sonntag Quinquagesimä im III. Ton.

Für den tonus imperfectus: die Fastenantiphon Qui me sanum fecit im I. Ton; der Hymnus Ut queant laxis im II. Ton; die Antiphon im Matutinum zu Weihnachten Orietur in diebus Domini im III. Ton; die Antiphon im Charfreitags-Matutinum Anxiatus est im IV. Ton; die Antiphon für den Dienstag nach dem zweiten Adventsonntag Vox clamantis im V. Ton; die Lamentationen der Charwoche im VI. Ton (eigentlich in dem auf den VI. Ton transponirten XIV.); die Antiphon Tu es Petrus im VII. Ton; die Antiphon für den Gründonnerstag Zelus domus tuae im VIII. Ton.

Für den tonus plusquamperfectus: der Hymnus A solis ortus cardine im III. Ton; die Antiphon für den Sonntag in der Frohnleichnams-Octave Exi cito in plateas im I. Ton; das Responsorium Caeciliam intra cubiculum auf das Fest der h. Cäcilia im III. Ton; die Antiphon zum Magnificat in der zweiten Vesper auf Christi Himmelfahrt im II. Ton; das sechste Responsorium im Charfreitags-Matutinum im VIII. Ton.

Für den tonus mixtus: die Antiphon auf das Fest der h. Maria Magdalena Mulier quae erat im I. und II. Ton; das Te Deum im III. und IV. Ton; die Sequenz Lauda Sion im VII. und VIII. Ton.

Für den tonus commixtus: das Alleluja im Graduale auf den vierten Adventsonntag im I. und III. Ton; der Introitus auf das h. Pfingstfest Spiritus Domini im VIII., I., V. und VI. Tone.

# IX. Capitel.

## Erkennungs-Merkmale der Kirchentonarten.

Um zu erkennen, in welchem Tone eine Choralmelodie geschrieben ist, gibt es verschiedene Punkte, die entweder alle, oder doch zum größten Theil bei der Untersuchung einer Melodie erwogen werden müssen.

1. Der Ambitus (Tonumfang). Er läßt erkennen, welcher Scala die Melodie angehöre, ob diese ganz oder nur zum Theil in ihr enthalten sei.

2. Die Finale. Sie ist die letzte Note in einem regelrecht componirten Stücke, und gibt, mit dem Umfange der Melodie zusammen in's Auge gefaßt, an

3. die Quinten- und Quarten-Gattung *), sowie deren Lage, worauf sich leicht auf die Tonart schließen läßt.

4. Die Dominante. Sie ist der in einem Tonstücke vorherrschende, d. h. sehr oft wiederkehrende Ton, und zwar

| | | | |
|---|---|---|---|
| im | I. | Ton | a, |
| „ | II. | „ | f, |
| „ | III. | „ | c, |
| „ | IV. | „ | a, |
| „ | V. | „ | c, |
| „ | VI. | „ | a, |
| „ | VII. | „ | d, |
| „ | VIII. | „ | c. |

*) Siehe hierüber die Tabelle im vorigen Capitel.

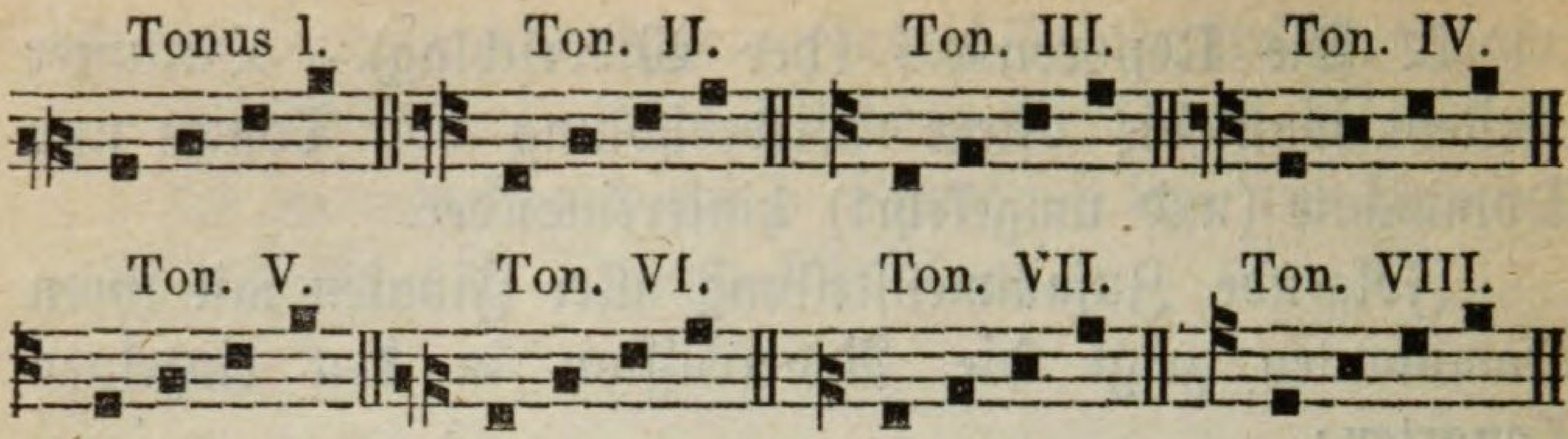
5. Die Repercussio (der Widerschlag). Darunter versteht man die öftere Wiederholung von Tonica und Dominante (und umgekehrt) hintereinander.

Folgende Zusammenstellung aller Finalen mit ihren Dominanten zeigt die Repercussion in den einzelnen Tonarten:

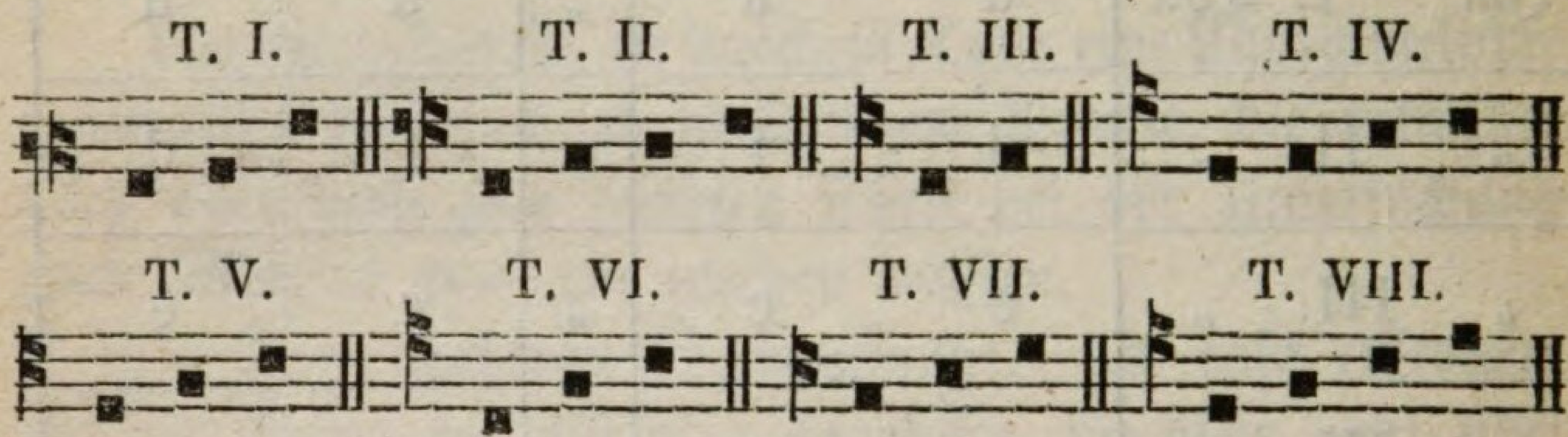
| | Finale: | Dominante: | oder: | Finale: | Dominante: |
|---|---|---|---|---|---|
| Im I. Ton | d | a | „ | a | d |
| „ II. „ | d | f | „ | f | d |
| „ III. „ | e | c | „ | c | e |
| „ IV. „ | e | a | „ | a | e |
| „ V. „ | f | c | „ | c | f |
| „ VI. „ | f | a | „ | a | f |
| „ VII. „ | g | d | „ | d | g |
| „ VIII. „ | g | c | „ | c | g |

6. Die authentischen Melodien bewegen sich gewöhnlich um die Dominante, die plagalischen um die Tonica herum, und gehen erstere schließlich allmälig, letztere dagegen meist sprungweise zur Tonica über.

7. Jeder Modus hat besondere Haupt- oder wesentliche Töne, deren häufige Aufeinanderfolge oder deutliches Hervortreten in den Melodien ganz besonders charakteristisch ist. Es sind folgende:




8. Endlich gibt es für jede Tonart gewisse Tonfolgen, mit denen die Gesänge gerne beginnen. Man nennt sie Intonationen, und sie heißen etwa, wie folgt:



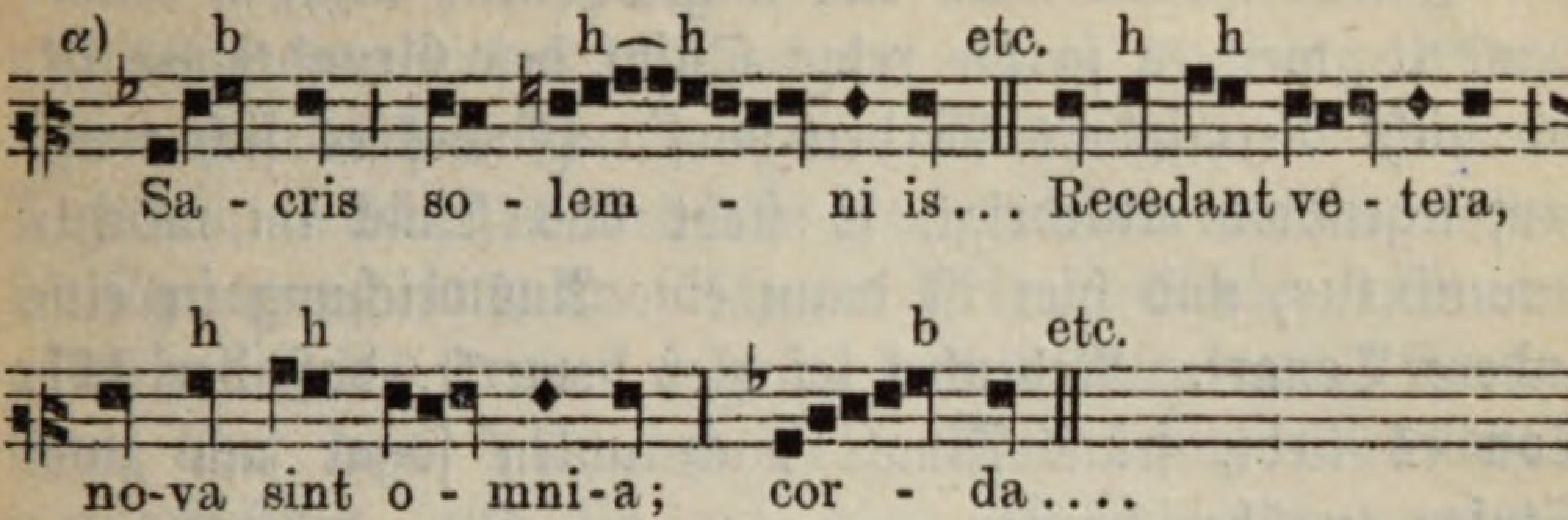

# X. Capitel.

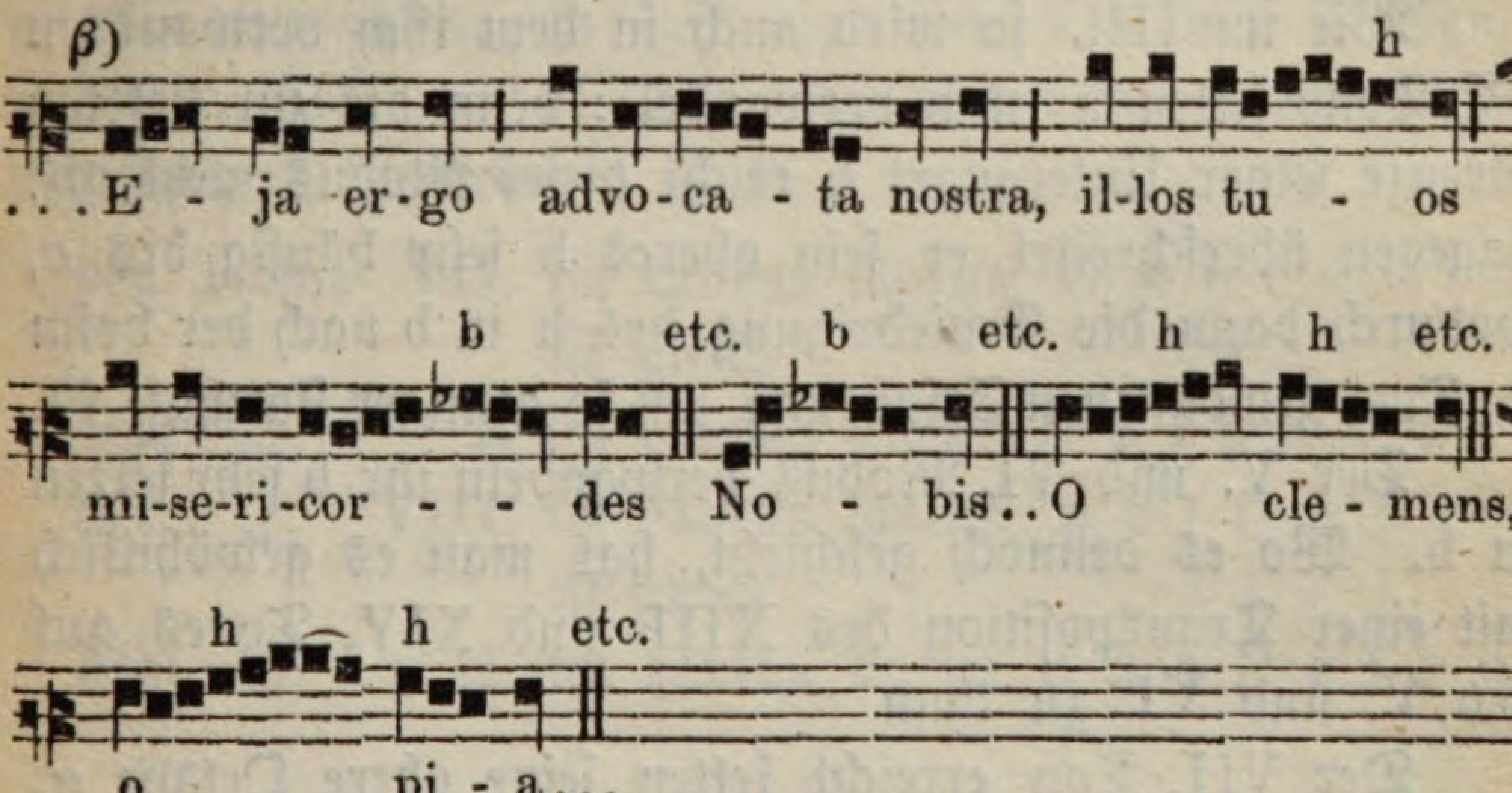
## Ueber den Gebrauch des zufälligen ♭.

Wie das ♭ durch Versetzung der IX. bis XIV. Tonart auf den I. bis VI. Modus als wesentliche Vorzeichnung in diese hineinkommt, und wie auf solche Weise der cantus mollis entsteht, haben wir im achten Capitel bereits gesehen. Es bleiben nun noch die Fälle anzuführen, in denen es zur Vermeidung des tritonus f—h und h—f als zufälliges Versetzungszeichen vor das h tritt, um die reine Quart f—b und die reine Quint b—f herzustellen.

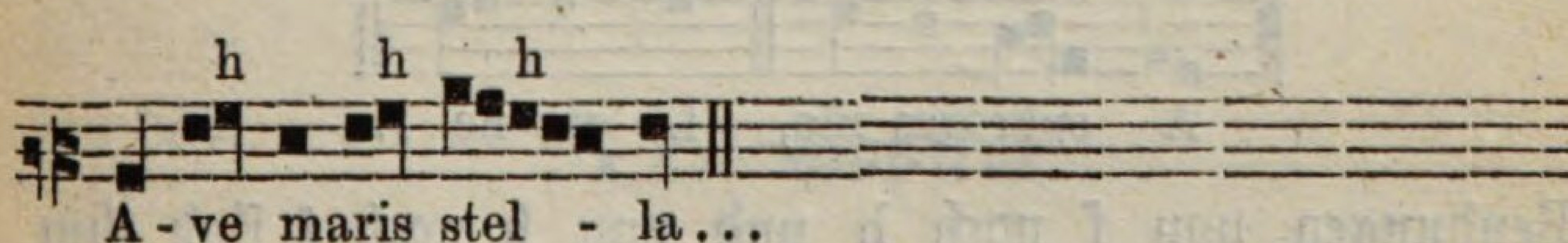
Im I. Ton wird h dann in b verwandelt, wenn in einer Tonfigur die Dominante a nur um eine Stufe überschritten wird, und sich die Melodie gleich wieder auf

das a zurückwendet. Steigt die Melodie aber höher, bis c oder d hinauf, so bleibt h unverändert. Z. B.:




In dem Hymnus Ave maris stella lautet der Anfang:




Es darf hier die dritte Note nicht b heißen, weil die Melodie von der einen Stufe über dem a sich nicht zurück nach a, sondern nach g wendet, und weil sie gleich darauf bis d emporsteigt. In fallender Tonfolge bleibt h gewöhnlich unverändert.

Wenn der II. Ton seine Octave a überschreitet, was

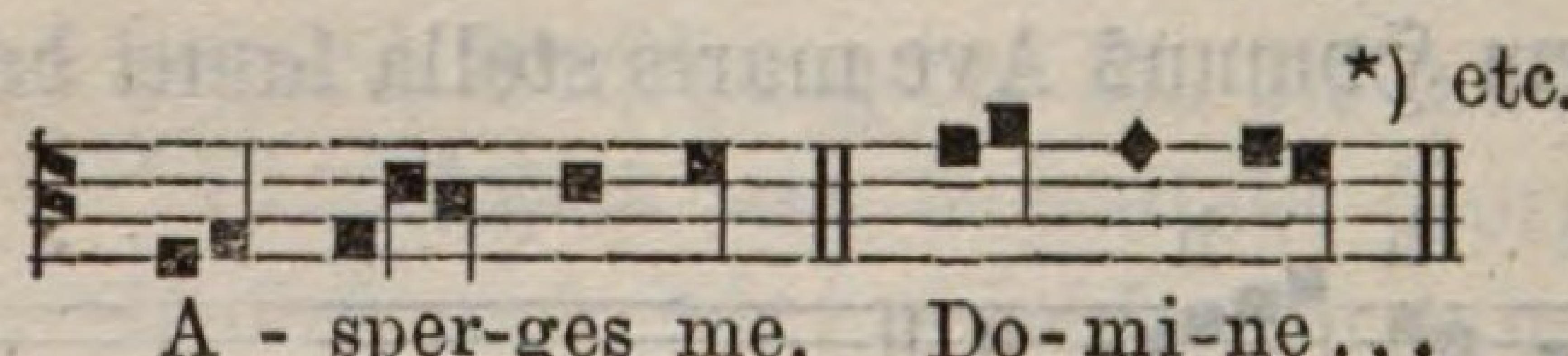
zwar nicht oft geschieht, so thut er es gewöhnlich nur um eine Stufe, die aber darum auch immer b heißen muß.

Im III. Tone wird das h gewöhnlich nicht in b verwandelt, weil es ja die reine Quint des Grundtones ist, die nicht vermindert werden darf. Findet es sich trotzdem irgendwo erniedrigt, so steht das Stück im modus commixtus, und hier ist dann eine Ausweichung in eine andere Tonart. Nebenbei sei hier bemerkt, daß der III. Ton es liebt, seine Finale nach unten sogar um zwei Stufen zu überschreiten.

Wie im III., so wird auch in dem ihm verwandten IV. Tone selten h in b verwandelt; denn bis zur tiefsten Grenze seiner Unterquart h reicht dieser Modus nicht oft, dagegen überschreitet er sein oberes h sehr häufig bis c, wodurch dann die Erniedrigung des h in b nach der beim I. Ton gewonnenen Erfahrung um so weniger statthaft ist.

Der V. und VI. Modus verwandeln ihr h sehr selten in b. Wo es dennoch geschieht, hat man es gewöhnlich mit einer Transposition des XIII. und XIV. Tones auf den V. und VI. zu thun.

Der VII. Ton erreicht selten seine obere Octave g, nimmt aber dann unten den Ton f noch hinzu. Z. B.:




Wendungen von f nach h und von h nach f sind ihm fast ganz fremd, darum auch das ♭ bei ihm so selten.

Auch der VIII. Ton nimmt, wie sein Vorgänger unter g das f, gerne unter seinem tiefsten Ton d das c an. Obgleich seine Tonleiter mit der des I. Tones über-

---

*) Diese Melodie des Asperges me ist nach dem Graduale Cracoviense.

einstimmt, so unterscheiden sich beide doch, abgesehen davon, daß der I. ein authentischer mit der Finale d, der VIII. dagegen ein plagalischer mit der Finale g ist, wesentlich von einander durch die einem jeden eigenthümlichen melodischen Wendungen. Während im I. Modus Figuren, in welchen das h in b verwandelt werden mußte, häufig waren, kommen solche im VIII., der über h hinaus gewöhnlich bis c oder d geht, höchst selten vor. Wollte man aber dem VII. und VIII. Modus ein wesentliches ♭ vorzeichnen, und sie auf diese Weise in den cantus mollis verwandeln, so hat man den VII. als I. Ton, und den VIII. als II. Ton um eine reine Quart höher transponirt anzusehen. Z. B.:

der Tonus VII. im cantus mollis G a͡b c d e͡f g
ist gleich

dem „ I. im cantus durus D e͡f g a h͡c d;

der „ VIII. im cantus mollis d e͡f G a͡b c d
ist gleich

dem „ II. im cantus durus a h͡c D e͡f g a.

# XI. Capitel.

## Die Psalmodie.

Darunter versteht man die Art und Weise, wie die Psalmen gesungen werden. Den acht Kirchentonarten entsprechend gibt es auch acht verschiedene Psalmmelodien (toni Psalmorum). Die für einen Psalm zu wählende Melodie richtet sich stets nach der Tonart der Antiphon,

d. i. ein Vorgesang*), die jedem Psalme vorangeht und nachfolgt, und mit der die Psalmmelodie in der Tonart übereinstimmen muß. An Festen niedern Ranges werden vor dem Psalme nur die ersten Worte der Antiphon angeschlagen, und erst nach dem Psalme wird sie vollständig gesungen. Die niedern Feste sind im Directorium durch semidupl. oder simpl., die höhern durch dupl. oder dupl. I. und dupl. II. cl. bezeichnet. Dieser Festeintheilung gemäß hat man auch zwei besondere Singweisen eines jeden Psalmtones: für die niedern Feste und für das Traueramt (officium defunctorum) die alltägliche, feriale (ferialis), für die höhern Feste dagegen die feierliche, solenne (festivus oder solemnis). Beide Singweisen unterscheiden sich von einander nur durch den Anfang.

Jede Psalmmelodie besteht nämlich aus drei wesentlichen Stücken: aus dem Anfange, Eingange, der Intonation**) (initium, intonatio oder inchoatio), aus der Mitte, Mittelcadenz (medium, mediatio) und aus dem Schluß, Ende, Ausgang, der Veränderung (conclusio, finis, terminatio, differentia). Zwischen Anfang und Mitte, sowie zwischen Mitte und Schluß liegt die Dominante. Eingang, Dominante und Mitte zusammengenommen bilden die erste, unveränderliche Hälfte des Psalmverses, und werden auf den Text bis zum Sternchen * (astericus) gesungen; Dominante und Ausgang zusammen bilden die zweite Hälfte, und unterliegt der letztere in einigen Psalmtönen mannigfachen Veränderungen, deren Melodie hinter der dem Psalm jedes Mal voraufgehenden

---

*) Eine ähnliche Art von Gesängen, wie die Antiphonen, sind die Responsorien (Antwortgesänge), die nach den einzelnen im Matutinum verlesenen Lectionen vom Chore gesungen werden.

**) Nicht zu verwechseln mit den am Ende des IX. Capitels angeführten Intonationen.

Antiphon durch Noten über dem Worte EUOUAE (dies sind die Vocale von seculorum amen) angegeben ist.

Die letzte Note der Antiphon ist immer die Tonica (Finale), die erste Note des Euouae dagegen die Dominante derjenigen Tonart, aus welcher die Antiphon geht, und aus welcher der folgende Psalm zu singen ist.

Schließt daher die Antiphon

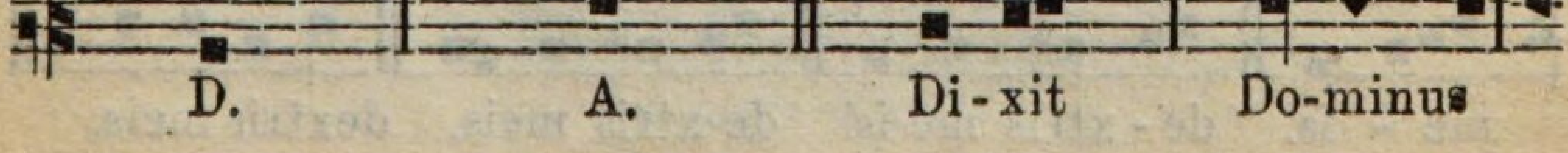
| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| mit | D, | und beginnt das Euouae mit | A, | so ist es der | I. | Ton, |
| " | D, | " " | F, | " | II. | " |
| " | E, | " " | C, | " | III. | " |
| " | E, | " " | A, | " | IV. | " |
| " | F, | " " | C, | " | V. | " |
| " | F, | " " | A, | " | VI. | " |
| " | G, | " " | D, | " | VII. | " |
| " | G, | " " | C, | " | VIII. | " |

Um endlich einen Psalmton schnell anstimmen (intoniren) zu können, ist es zweckmäßig, sich die jedesmalige Anfangsnote des Einganges zu merken. Diese ist im I. Tone f, im II. (tief) c, im III. g, im IV. a, im V. f, im VI. f, im VII. (hoch) c, im VIII. g. Bei der ferialen Singweise ist das aber nicht nöthig, da dort der Eingang ganz wegbleibt und der Psalmvers gleich mit der Dominante begonnen wird.

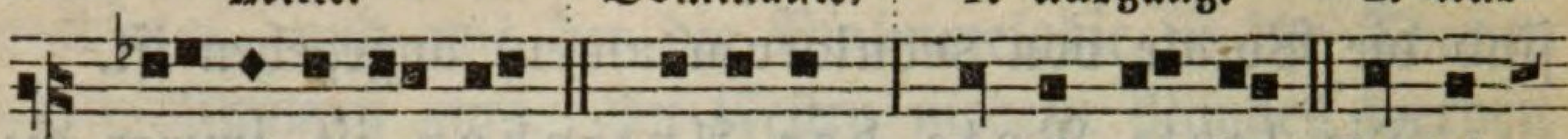
Es folgen nun die acht Psalmtöne in der feierlichen Singweise, im tonus festivus oder solemnis:

## Tonus I.

| Schlußnote der Antiphon: | Anfangsnote des Euouae: | Eingang. f | Dominante. |
|---|---|---|---|
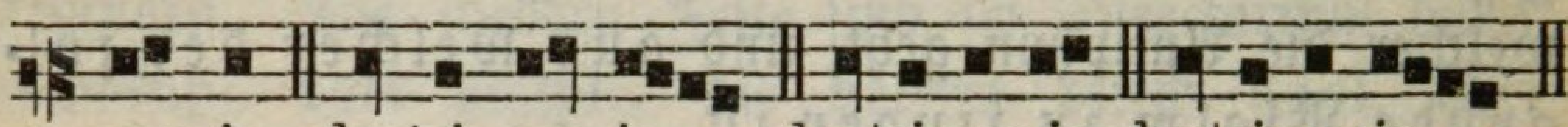


Mitte. Dominante. 1. Ausgang. 2. Aus-



Do-mino me-o: * sede a dextris me-is. dextris

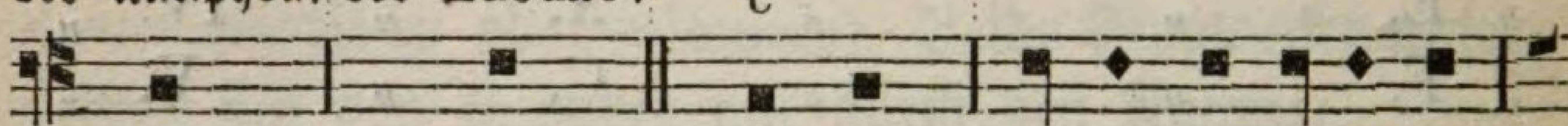
gang. 3. Ausgang. 4. Ausgang. 5. Ausgang.



me-is. dextris me-is. dextris me-is. dextris meis.

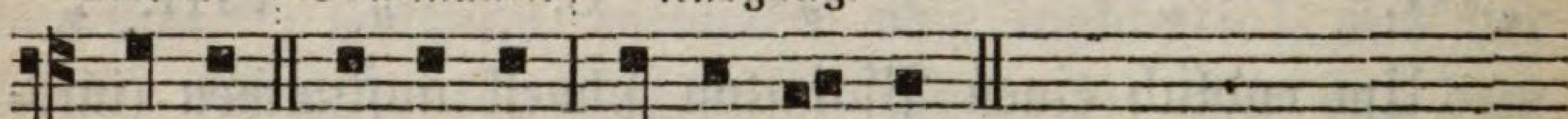
## Tonus II.

Schlußnote der Antiphon: Anfangsnote des Euouae: Eingang. c Dominante.



D. F. Di-xit Do-minus Do-mino
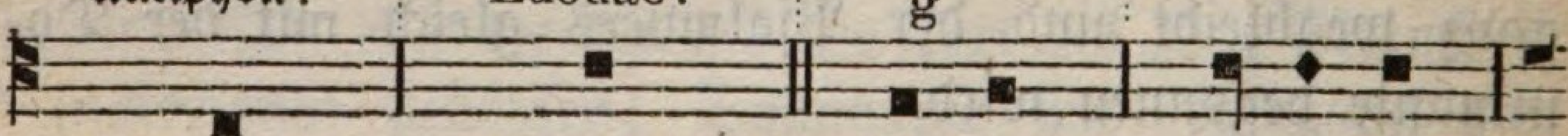
Mitte. Dominante. Ausgang.



me-o: * se-de a dextris me-is.

## Tonus III.

Schlußnote der Antiphon: Anfangsnote des Euouae: Eingang. g Dominante.



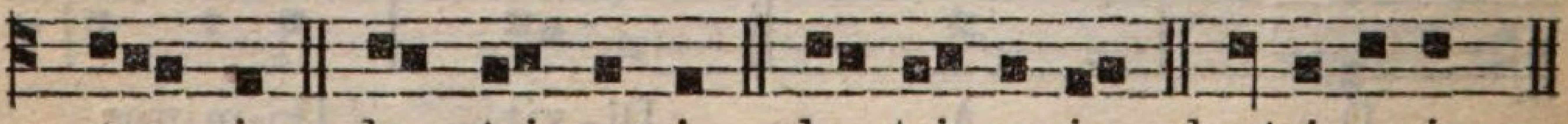
E. C. Di-xit Do-minus

Mitte. Dominante. 1. Ausgang. 2. Aus-



Do-mi-no me-o: * se-de a dextris me-is. dextris

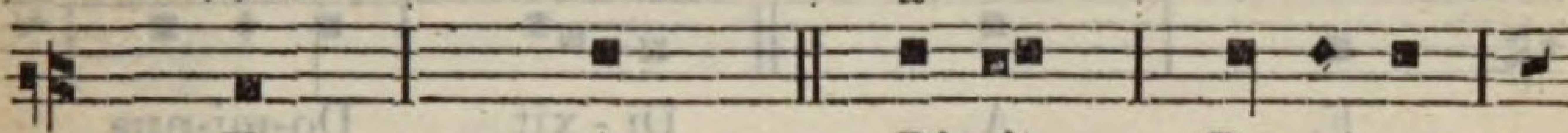
gang. 3. Ausgang. 4. Ausgang. 5. Ausgang.



me - is. de-xtris me-is. de-xtris meis. dextris meis.

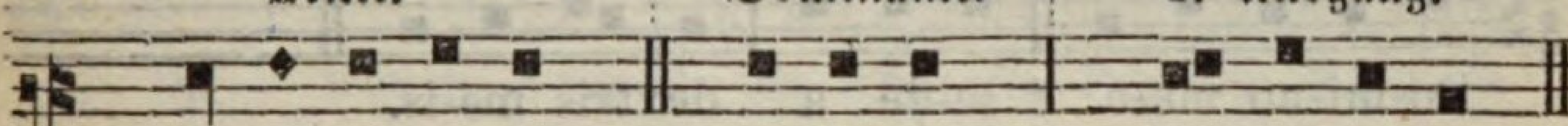
## Tonus IV.

Schlußnote der Antiphon: | Anfangsnote des Euouae: | Eingang. a | Dominante.



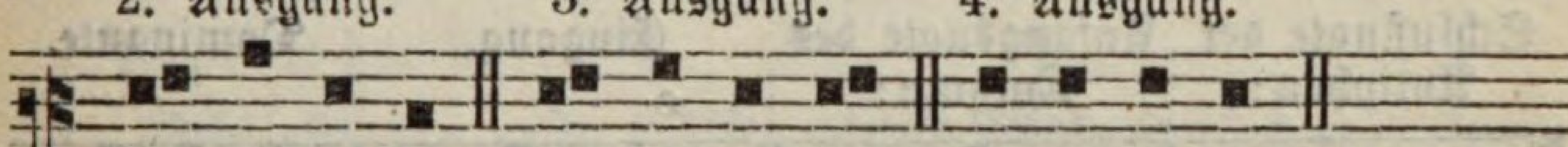
E. A. Di-xit Do-minus

Mitte. | Dominante. | 1. Ausgang.



Do-mi-no me-o: * se-de a dextris meis.

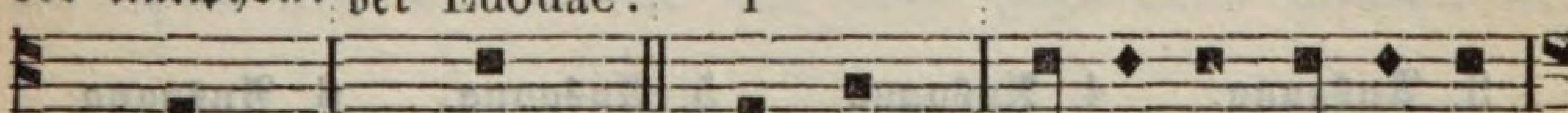
2. Ausgang. 3. Ausgang. 4. Ausgang.



dextris me-is. dextris me-is. dextris me-is.

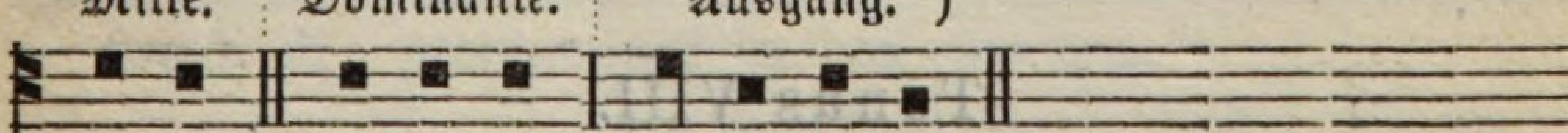
## Tonus V.

Schlußnote der Antiphon: | Anfangsnote der Euouae: | Eingang. f | Dominante.



F. C. Di - xit Do-mi-nus Domi-no

Mitte. | Dominante. | Ausgang. *)

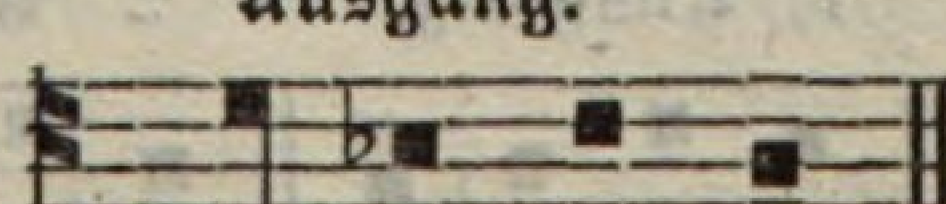


me - o: * se-de a dextris meis.

---

*) Hatte die dem V. Psalmton vorangehende Antiphon ein wesentliches ♭ vorgezeichnet, stand sie also im cantus mollis, so wird im Ausgange des Psalmtones auch b statt h gesungen:

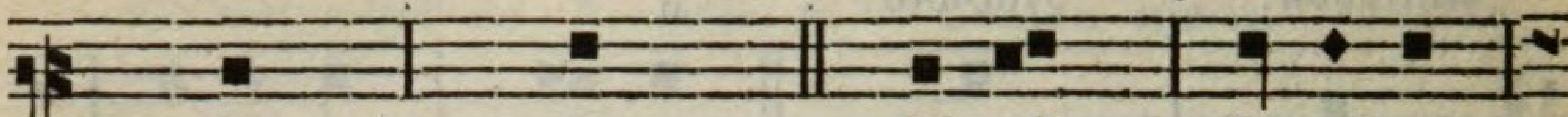
Ausgang.



dextris me - is.

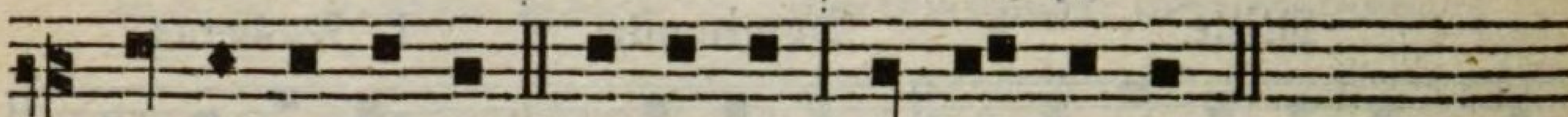
## Tonus VI.

Schlußnote der Antiphon: | Anfangsnote des Euouae: | Eingang. f | Dominante.



F. A. Di - xit Do-mi-nus

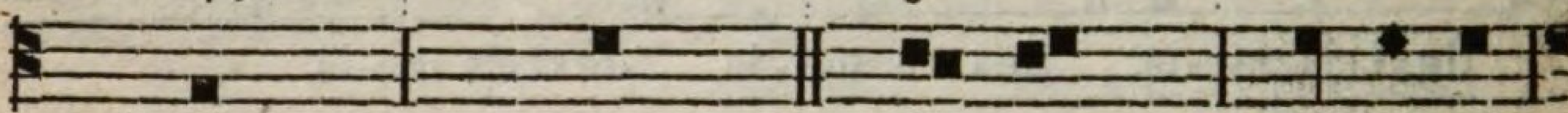
Mitte. | Dominante. | Ausgang.



Do-mi-no me-o: * se-de a dextris me-is.

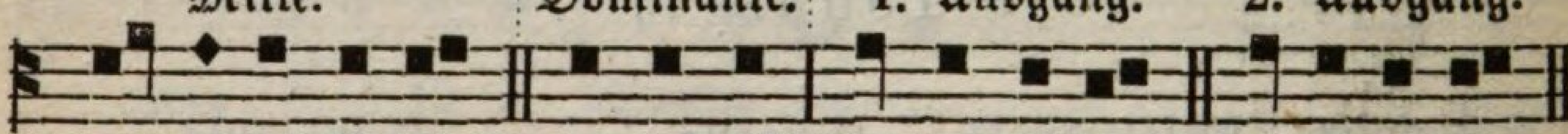
## Tonus VII.

Schlußnote der Antiphon: | Anfangsnote des Euouae: | Eingang. c | Dominante.



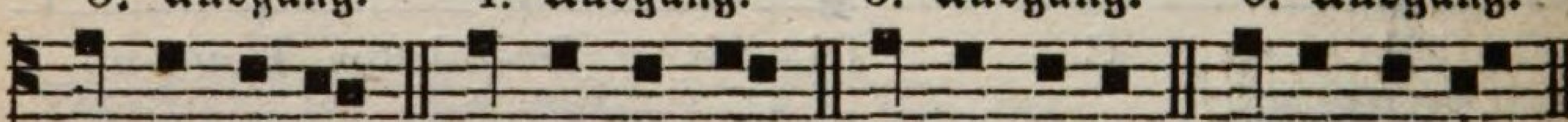
G. D. Di - xit Do-minus

Mitte. | Dominante. | 1. Ausgang. 2. Ausgang.



Do-mino me-o: * se-de a dextris meis. dextris meis.

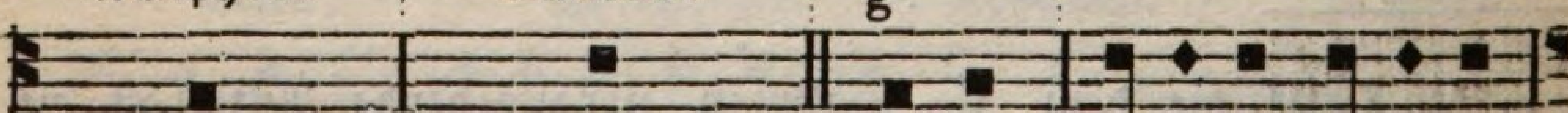
3. Ausgang. 4. Ausgang. 5. Ausgang. 6. Ausgang.



dextris meis. dextris me-is. dextris meis. dextris me-is.

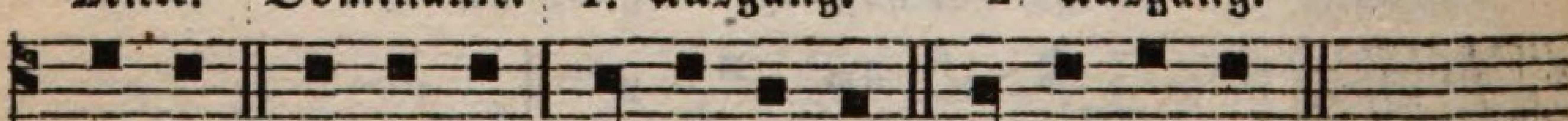
## Tonus VIII.

Schlußnote der Antiphon: | Anfangsnote des Euouae: | Eingang. g | Dominante.



G. C. Di-xit Dominus Domino

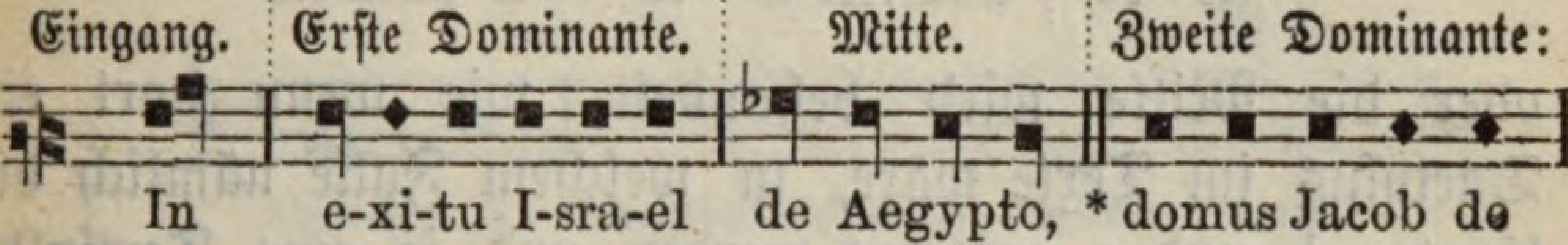
Mitte. | Dominante. | 1. Ausgang. 2. Ausgang.

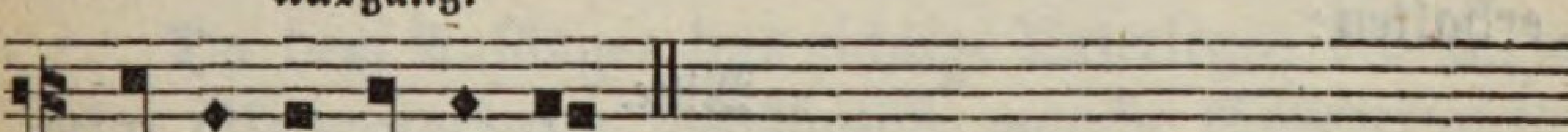


me-o: * se-de a dextris meis. dextris meis.

Für den 113. Psalm In exitu Israel gibt es eine eigene Melodie, tonus peregrinus (fremder Ton) genannt, welche gesungen wird, wenn dem Psalme die Antiphon Nos, qui vivimus vorangeht.

## Tonus peregrinus.

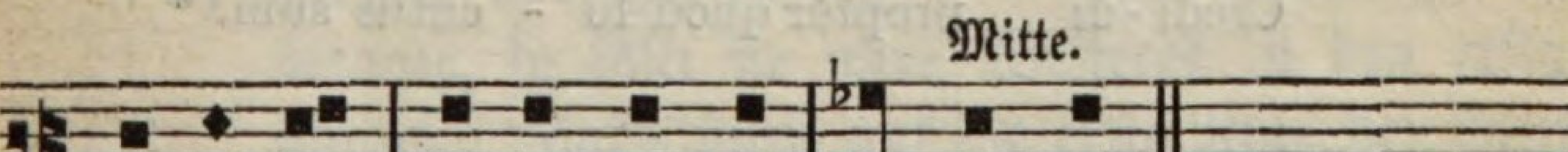


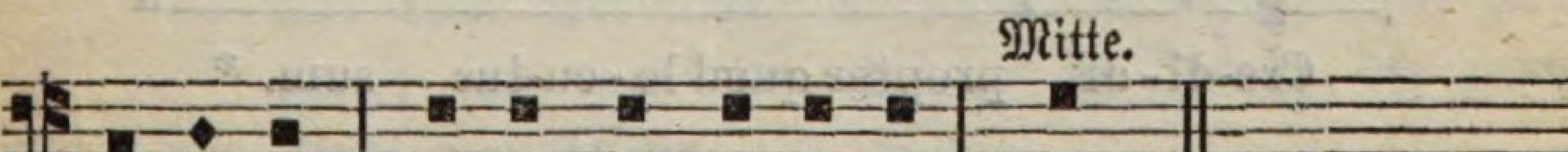

Schließt die erste Hälfte eines Psalmverses mit einem hebräischen oder einsylbigen Worte, so erleidet die Mitte einiger Psalmmelodien eine kleine Veränderung, bei andern bleibt nur die letzte Note der regelmäßigen Mitte weg. Diese Abweichung in der Melodie heißt pausa correpta.

Man vergleiche die folgenden Beispiele der pausa correpta mit der Mitte der oben gegebenen Psalmtöne.

## Tonus I.




## Tonus II.

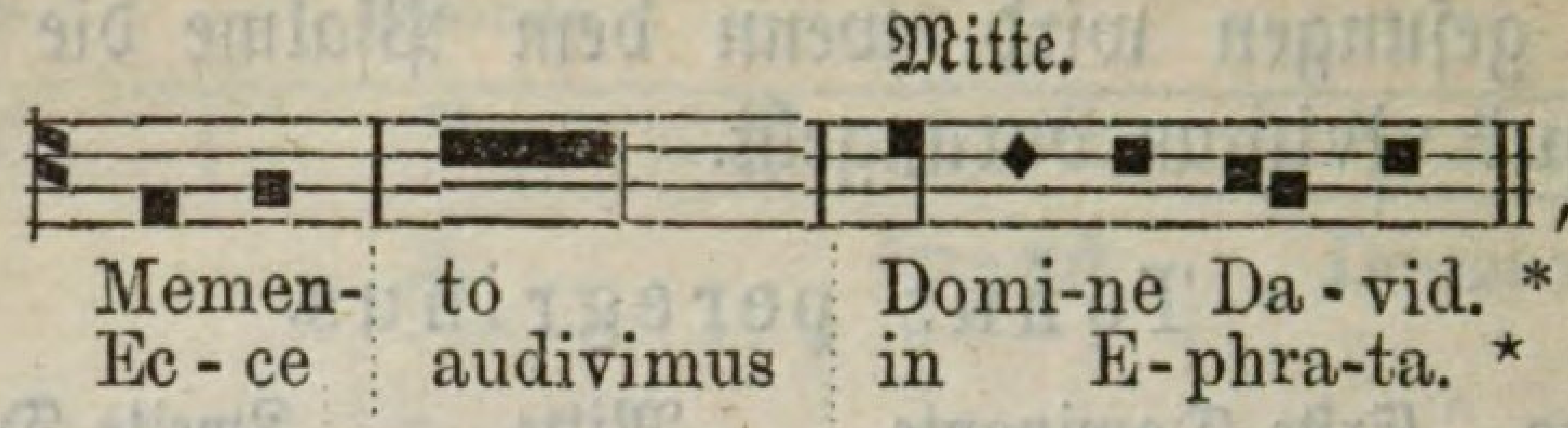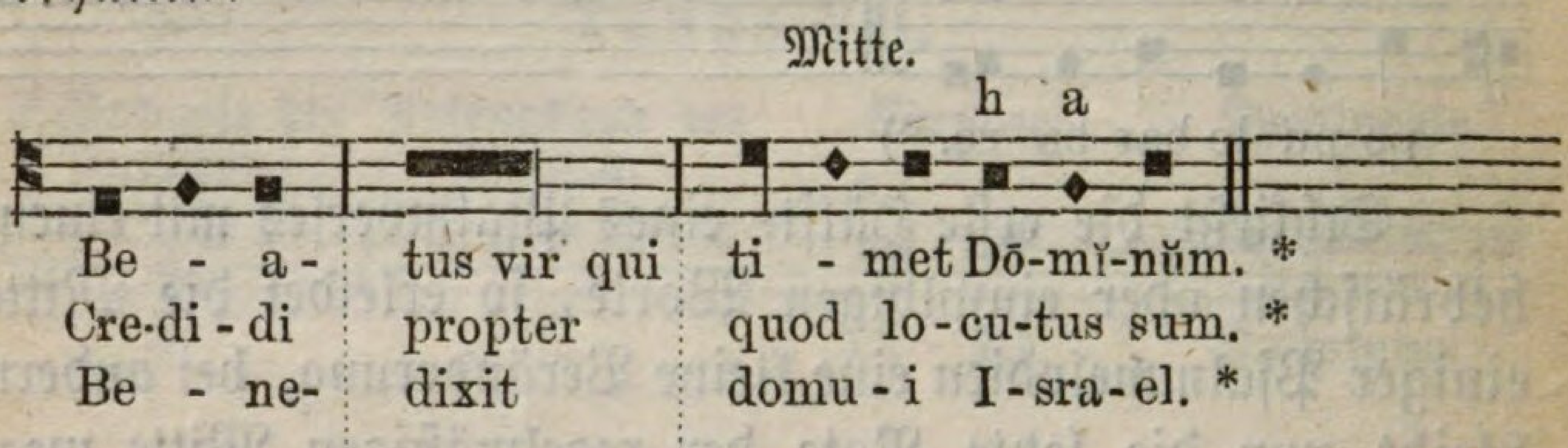



---

*) Der zweite Theil wird auch so gesungen:



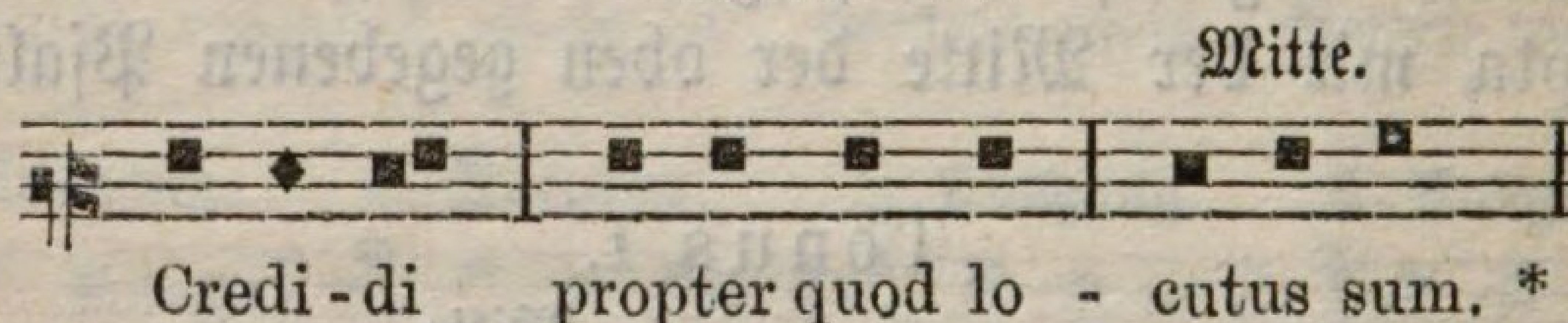
Der Tonus III. erleidet entweder gar keine Veränderung, wie:



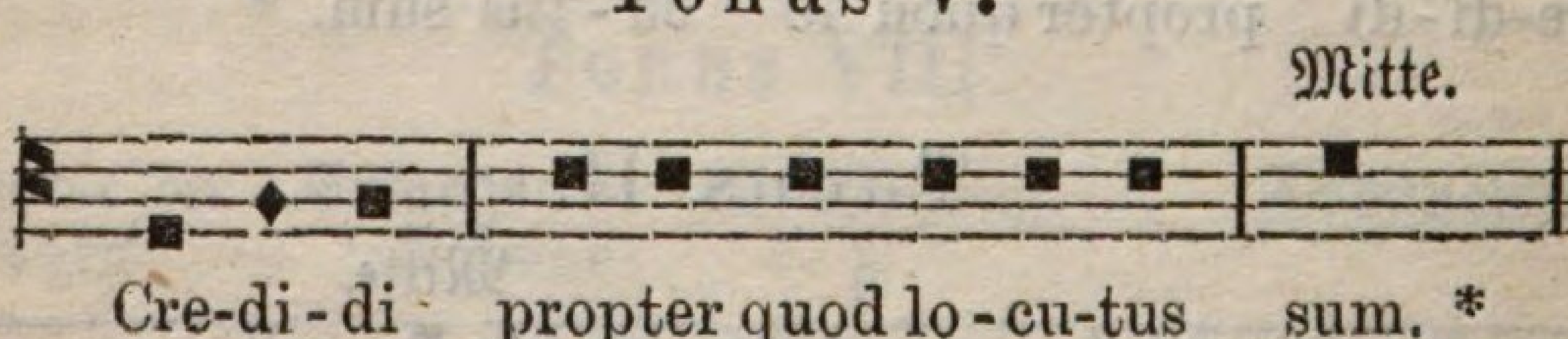

oder die Mitte wird behandelt, wie wenn dort ein Dactylus im Texte wäre, in welchem Falle nämlich die ligatae h und a getrennt werden und je eine Textsylbe erhalten:



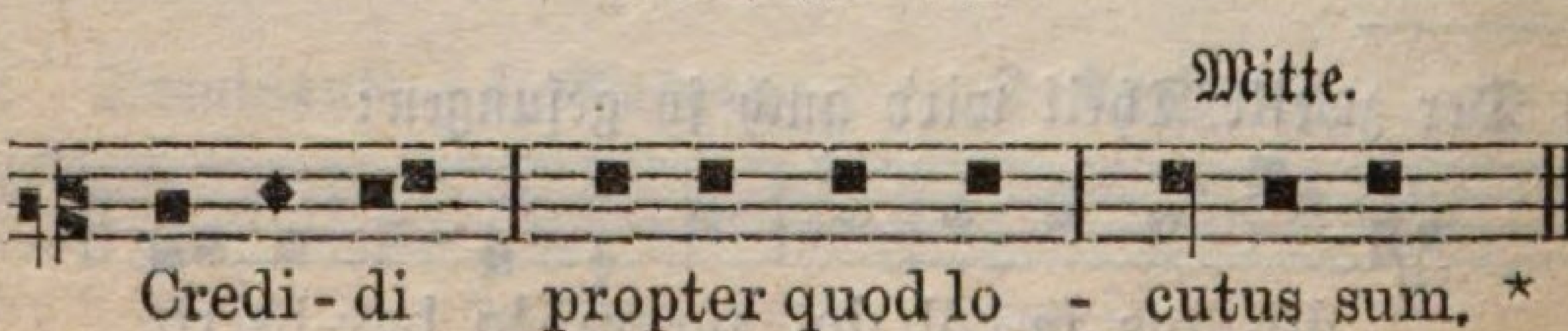

## Tonus IV.




## Tonus V.

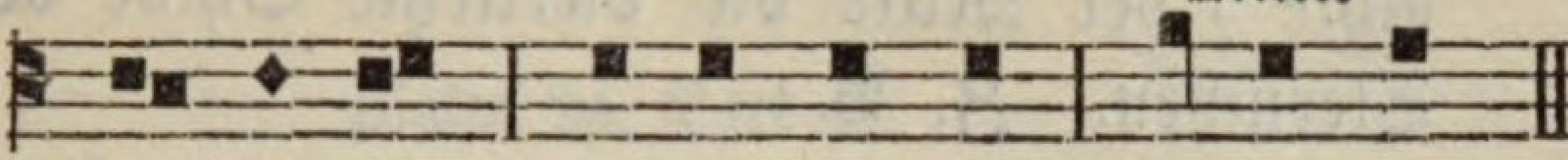



## Tonus VI.



### Tonus VII.

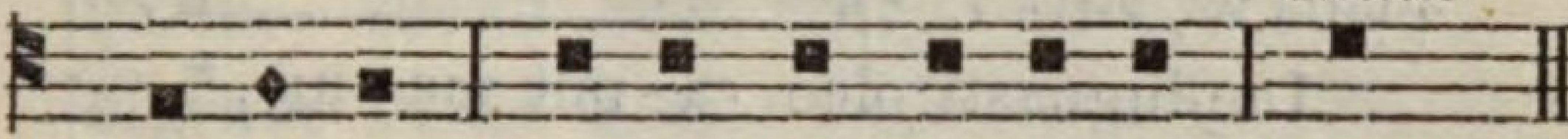
Mitte.



Cre-di-di propter quod lo - cu-tus sum. *

### Tonus VIII.

Mitte.



Cre-di-di propter quod lo-cu-tus sum.*

Da dem Anfänger das richtige Unterlegen des Textes beim Psalmengesange gewöhnlich manche Schwierigkeiten bereitet, so mögen ihm folgende praktische Winke zur Erleichterung dabei dienen.

1) Die Mitte und der Ausgang des Psalmes müssen auf ihre erste Note immer eine betonte Sylbe erhalten.

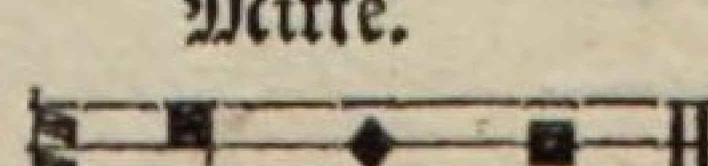
2) Die Mitte verlangt entweder zwei, wie beim II., V. und VIII., oder vier Sylben, wie beim I., III., IV., VI. und VII. Ton.

3) Ist die vorletzte Sylbe vor dem Sternchen eine betonte, so fällt sie ohne Weiteres in den erstgenannten Psalmtönen auf die erste Note der Mitte, wie im ersten Verse des Psalmes Dixit Dominus; ist sie aber eine tonlose, so kommt die drittletzte vor dem Sternchen an ihre Stelle, und sie selbst theilt sich mit der letzten Sylbe in die zweite Note der Mitte. Z. B.:

### Tonus V.

Mitte.
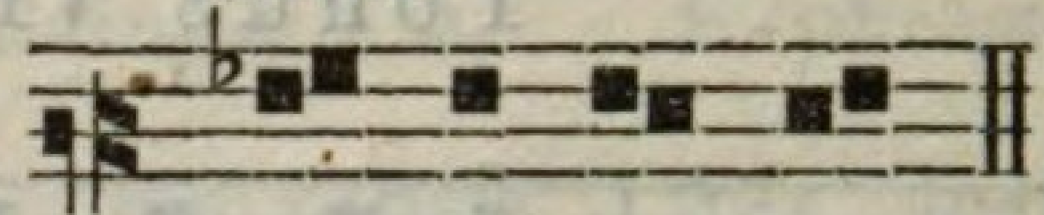
Psalm 22, Vers 3.



Deduxit me super semitas ju-sti - ti - ae. *

4) In den andern Psalmtönen fällt auf die erste Note*) der Mitte die viertletzte Sylbe vor dem Sternchen. Z. B.:

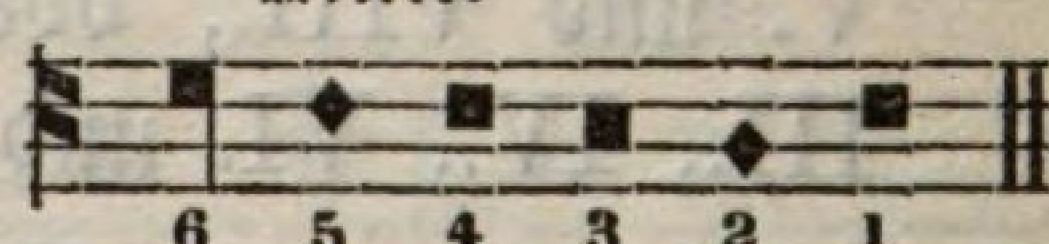
Tonus I.

Psalm 22, Vers 7. 


ist diese aber zufällig tonlos, so tritt die fünfte vom Ende an ihre Stelle, wie im Psalm Dixit Dominus.

5) Auch die vorletzte Note muß hier, wie unter 3) gezeigt ist, bedacht werden, wodurch es denn zuweilen geschieht, daß auf die erste Note der viertheiligen Mitte schon die sechste Sylbe vor dem Sternchen kommt. Z. B.:

Tonus III.

Psalm 114, Vers 1. 
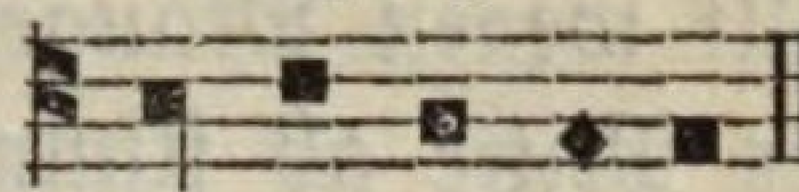

6) Mit dem Ausgange, der in allen Psalmtönen vier Noten enthält, hat es in der Unterlegung des Textes in allen Stücken dieselbe Bewandtniß, wie mit der aus vier Noten bestehenden Mitte.

7) Ist die zweite Hälfte des Psalmverses sehr kurz, so muß wegen Mangel an Text die Dominante zwischen Mitte und Ausgang ganz wegbleiben. Z. B.:

*) Zwei oder mehrere mit einander verbundene Noten gelten nur für eine.

Tonus VIII.

Ausgang.



Psalm 24, Vers 3.

Confundantur omnes iniqua agentes * su-per-va-cu-e.

8) Der Eingang, der in allen Psalmtönen aus zwei Noten besteht, verlangt für diese auch zwei Textsylben. Wenn aber die zweite und die ihr nachfolgende dritte Sylbe beide tonlos sind, so fallen die drei ersten Sylben des Verses in den Eingang, und zwar so, daß die zweite und dritte Sylbe sich in die zweite Eingangsnote theilen, wie solches am ersten Verse des Psalmes Credidi propter quod zu sehen ist.

Im Uebrigen ist die Praxis die beste Lehrerin.

Am Ende eines jeden Psalmes wird die sogenannte Doxologie „Gloria Patri etc." gesungen, wenn es nicht ausdrücklich durch die Worte: „hic non dicitur Gloria Patri" widerrufen ist. Im officium defunctorum tritt an die Stelle der Doxologie der Vers: „Requiem aeternam etc."

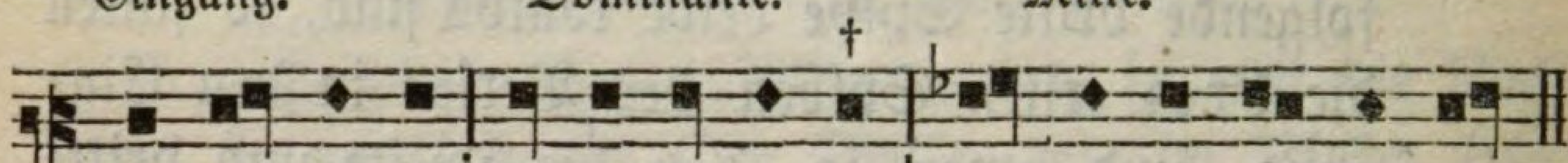
Das „Magnificat" und das „Benedictus Dominus Deus Israel" heißt canticum *). Die Melodien dieser Gesänge sind den Psalmtönen sehr ähnlich, doch ist ihre Vortragsweise eine langsamere, mehr feierliche; darum wird auch bei ihnen der Eingang selbst im officium defunctorum nie ausgelassen, auch von der pausa correpta bei hebräischen und einsylbigen Wörtern kein Gebrauch gemacht. Die Abweichung der Singweise für die cantica von der für die Psalmen besteht nur in einigen zur Verzierung dienenden Noten, die wir unten mit einem † be-

*) Auch der Lobgesang Simeons „Nunc dimittis servum tuum" kann dazu gezählt werden.

merkbar machen wollen. Im ersten Verse des Magnificat fällt wegen Mangel an Text die Mitte ganz aus. Von der Mitte ab stimmen die Melodien der cantica mit den Psalmtönen genau überein; darum folgt hier immer nur die erste Hälfte des Verses:

## Tonus I.

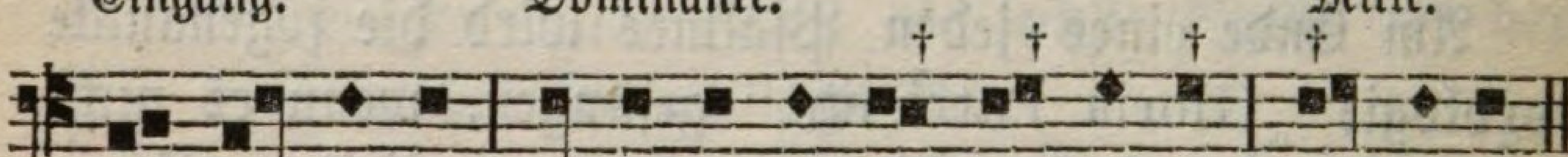
Eingang. Dominante. Mitte.



v. 1. Magni - fi - cat | *  
v. 2. Et ex - ul- | ta - - vit | spi - ri-tus me - us. *  
v. 1. Be-ne - - - | di-ctus Domi-nus | De - us I - sra-el. *

## Tonus II.

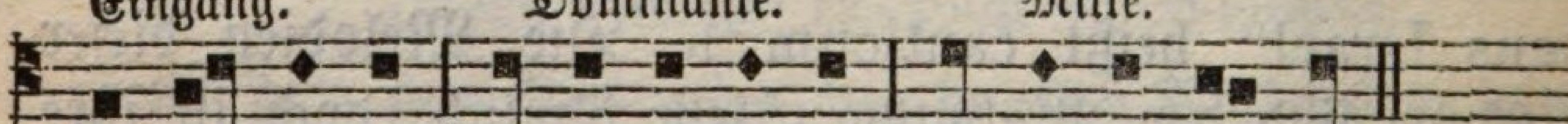
Eingang. Dominante. Mitte.



Ma - gni - fi - cat | *  
Et ex - ul- | ta - - vit spi - ri-tus | me - us. *  
Be - ne - - | di-ctus Domi-nus De - us | I - sra-el. *

## Tonus III.

Eingang. Dominante. Mitte.

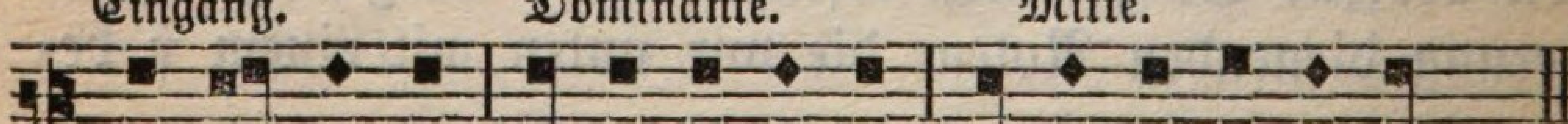


Ma-gni - fi - cat | *  
Et ex - ul- | ta - - vit | spi - ri-tus me - us. *  
Be - ne - - | dictus Do - minus | De - us Isra - el. *

(Die beiden Noten h und a müssen hier für die beiden Sylben I und sra von einander getrennt werden.)

## Tonus IV.

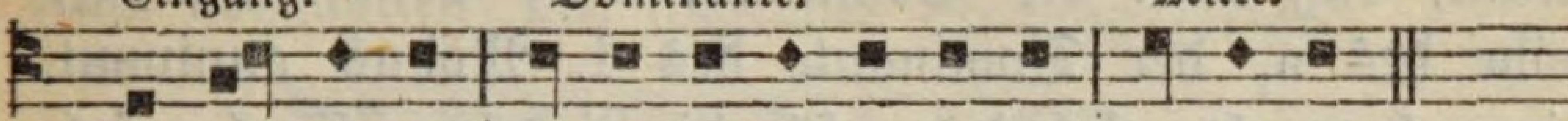
Eingang. Dominante. Mitte.



Ma-gni - fi - cat | *  
Et ex - ul- | ta - - vit | spi - ri-tus me - us. *  
Be - ne - - | dictus Do-minus | De - us I - sra-el. *

## Tonus V.

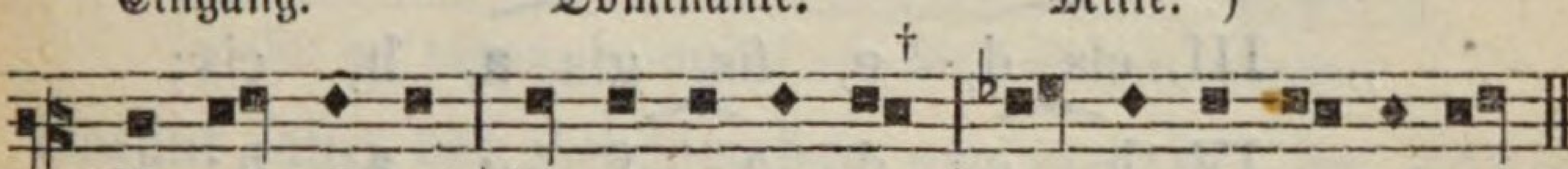
Eingang. Dominante. Mitte.



Ma-gni-fi-cat | * |
Et ex - ul- | ta-vit spi-ri - tus | me - us. *
Be-ne - - | dictus Do-minus De-us | I - sra-el. *

## Tonus VI.

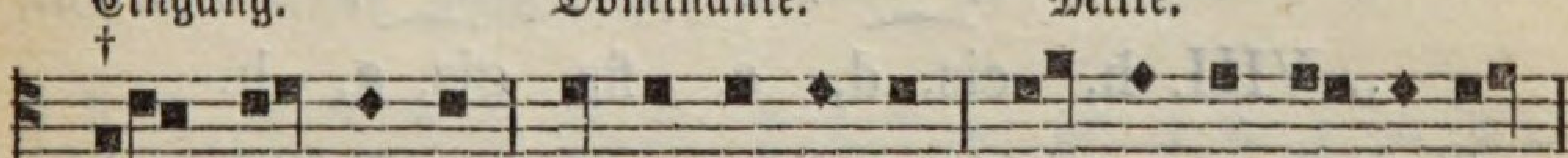
Eingang. Dominante. Mitte. *)



Magni - fi-cat | * |
Et ex - ul- | ta - - vit | spi-ri-tus me - us. *
Be-ne - - | di-ctus Do-mi-nus | De - us I-sra-el. *

## Tonus VII.

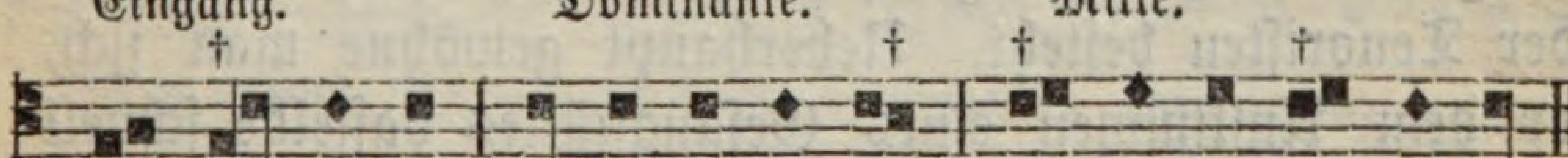
Eingang. Dominante. Mitte.



Ma - gni-fi-cat | * |
Et ex - ul- | ta - - vit | spi-ri-tus me - us. *
Be - ne - - | dictus Do-minus | De - us I-sra-el. *

## Tonus VIII.

Eingang. Dominante. Mitte.



Ma-gni-fi-cat | * |
Et ex - ul- | ta - - vit | spi-ri-tus me - us. *
Be-ne - - | dictus Do-mi-nus | De - us I-sra-el. *

Die Gregorianischen Gesänge, und namentlich die Psalmen, können nicht alle in derjenigen Tonhöhe gesungen werden, welche die Namen der Töne eines Modus ausdrücken; denn es würden sonst z. B. die Gesänge des Ton II. vielen Sängern zu tief, die des V. oder VII. vielen zu hoch sein. Daher hat man im Allgemeinen eine

*) Diese ganze Mitte ist dem I. Tone entlehnt.

durchschnittliche Tonhöhe zu beobachten, welche darauf beruht, daß man die Dominante aller Tonarten in der Höhe des a, der Dominante des I. Modus annimmt. Hiernach ergeben sich denn für die einzelnen Scalen folgende absolute Tonhöhen:

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Ton. | I. | d, | e, | f, | g, | **a**, | h, | c, | d; |
| „ | II. | cis, | dis, | e, | fis, | gis, | **a**, | h, | cis; |
| „ | III. | cis, | d, | e, | fis, | gis, | **a**, | h, | cis; |
| „ | IV. | h, | c, | d, | e, | f, | g, | **a**, | h; |
| „ | V. | d, | e, | fis, | gis, | **a**, | h, | cis, | d; |
| „ | VI. | c, | d, | e, | f, | g, | **a**, | h, | c; |
| „ | VII. | d, | e, | fis, | g, | **a**, | h, | c, | d; |
| „ | VIII. | h, | cis, | d, | e, | fis, | gis, | **a**, | h. |

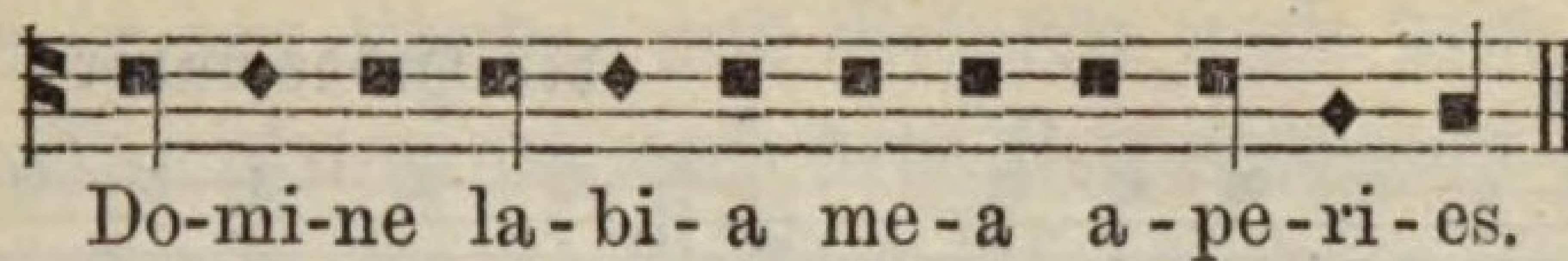
Außerdem empfiehlt es sich, an hohen Festtagen die Gesänge etwa einen halben oder ganzen Ton höher zu intoniren als gewöhnlich, so daß dann die gemeinsame Dominante b oder h wäre, und im Uebrigen zu berücksichtigen, ob der Sängerchor überwiegend aus Bassisten oder Tenoristen besteht. Ueberhaupt gewöhne man sich, vor dem Anstimmen eines Gesangstückes dasselbe schnell zu übersehen und sich Gewißheit über den eigentlichen Ambitus (Tonumfang) desselben zu verschaffen.

# XII. Capitel.

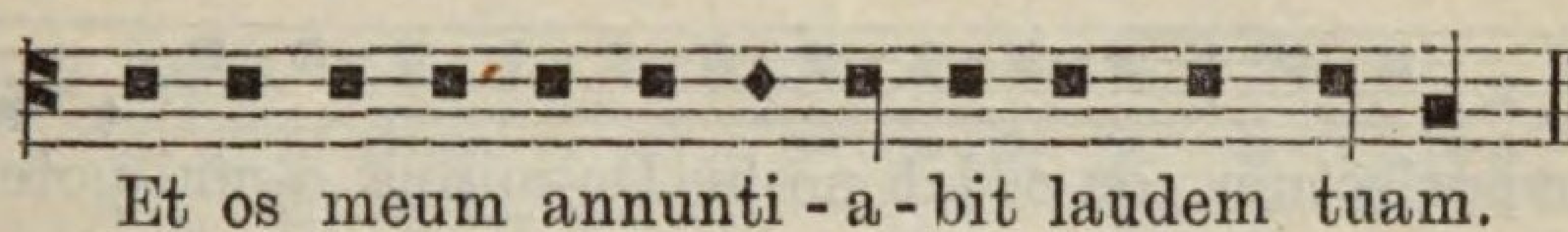
## Einige Melodien aus den kirchlichen Tageszeiten.

1. Jedes Matutinum (Frühmetten, oder Metten) beginnt der Hebdomadar (derjenige Geistliche, an dem in

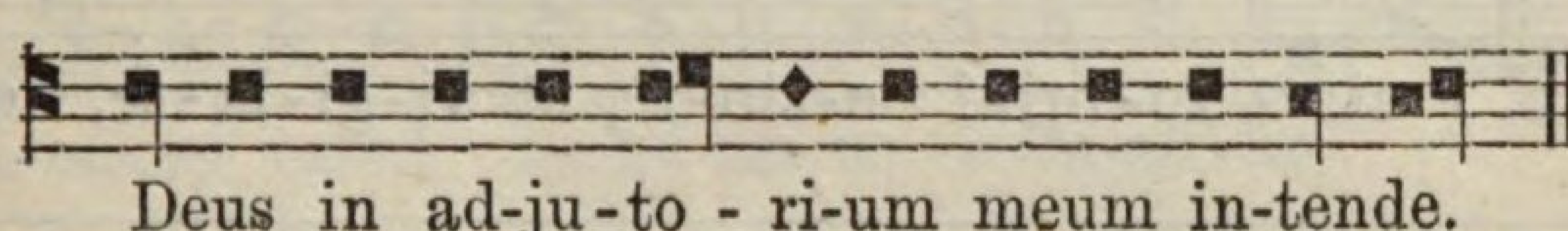
der betreffenden Woche die Reihe ist, im Chore das Officium abzuhalten) mit folgender Eingangsformel:
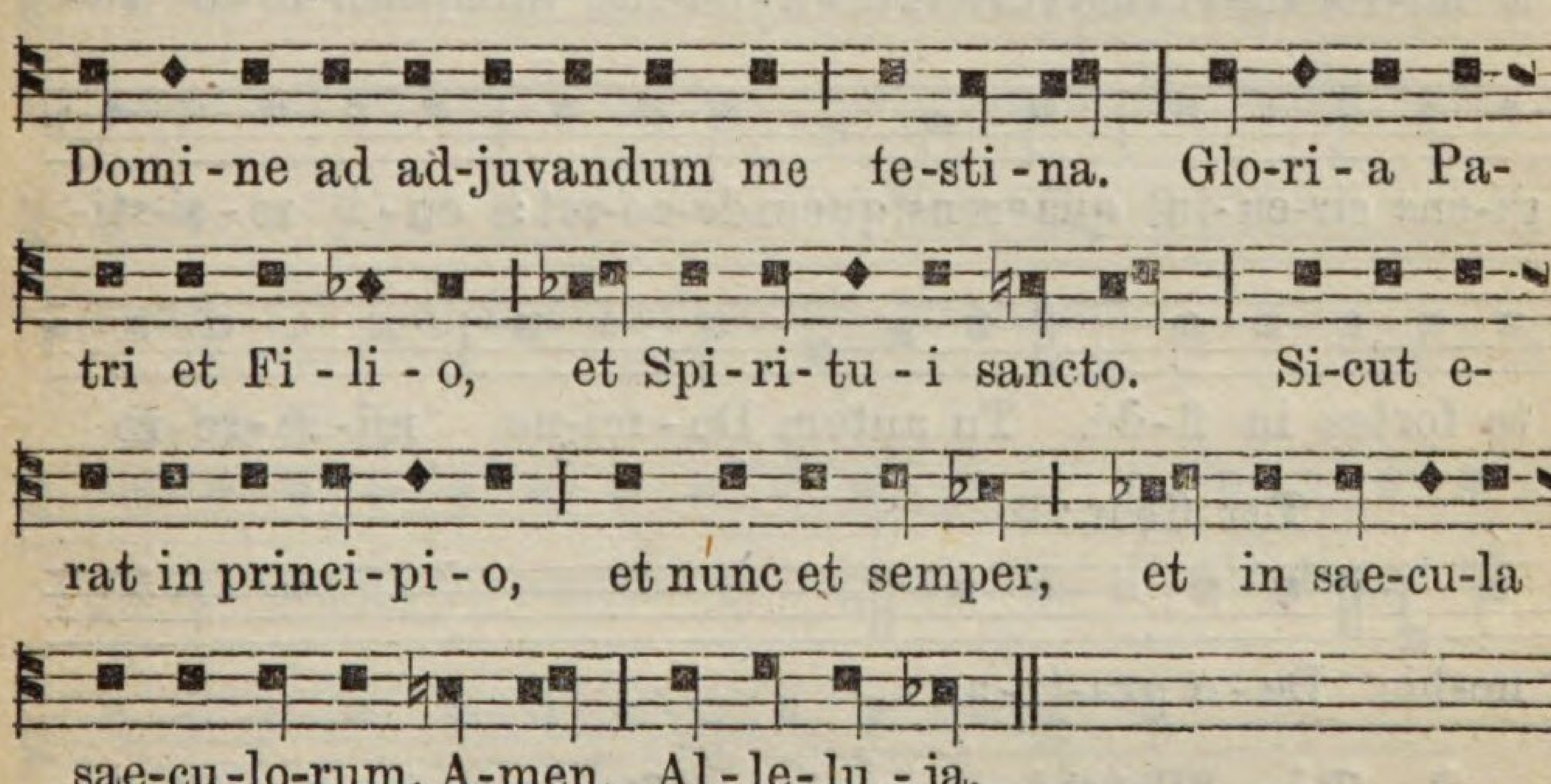



Der Chor antwortet:



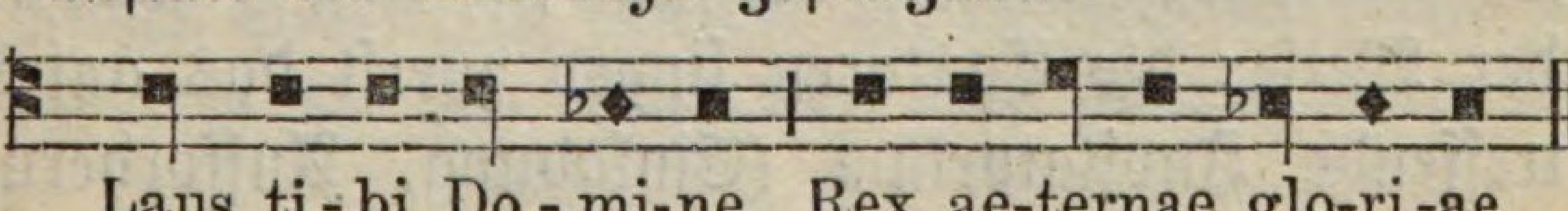

Darauf fährt der Hebdomadar um einen Ton höher fort:




und der Chor antwortet:

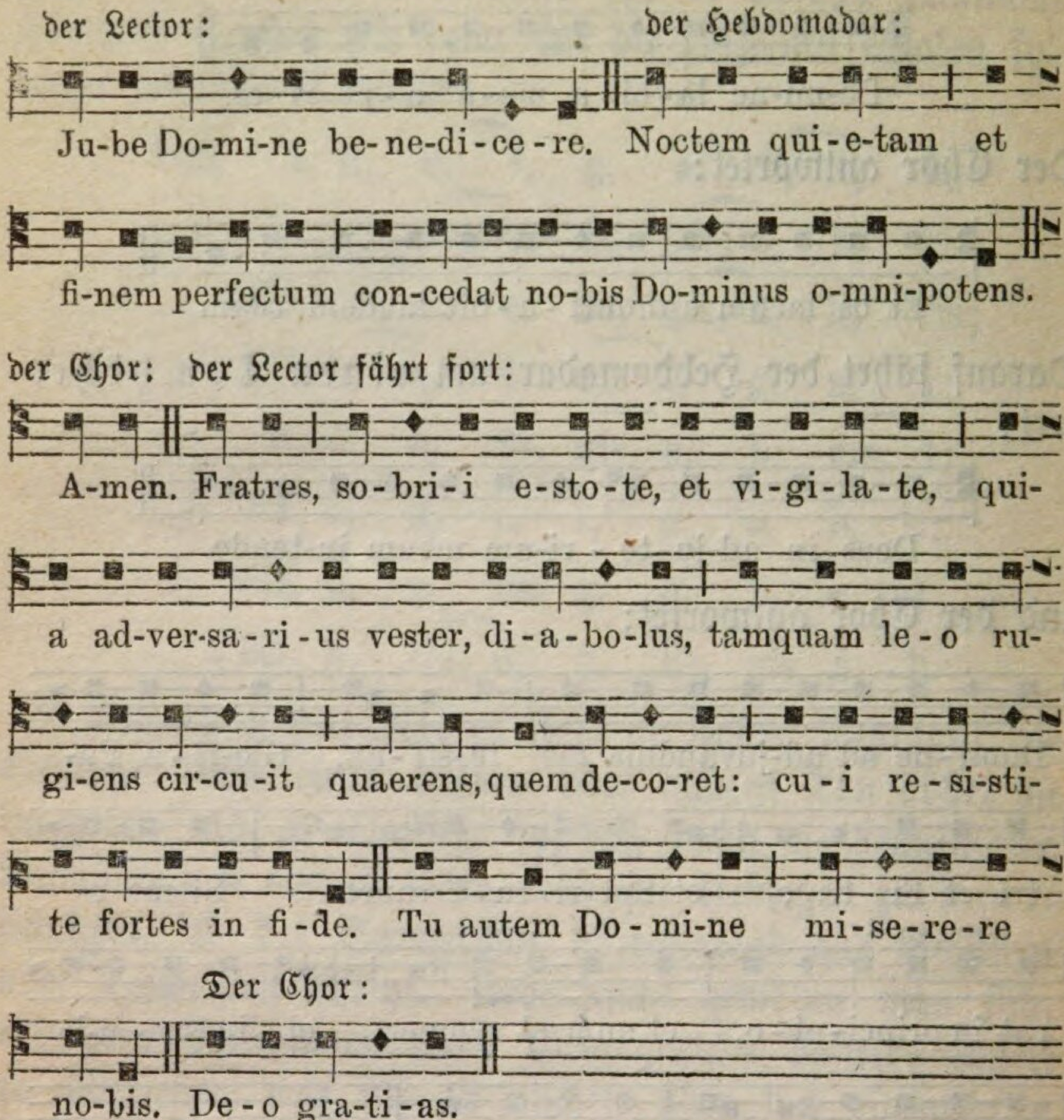



Vom Sonntage Septuagesima bis zum Charsonnabende wird anstatt des Alleluja gesungen:




Alle übrigen Tageszeiten mit Ausnahme des Completoriums (Complet) beginnen mit dem Deus in adjutorium. Das Completorium dagegen wird mit folgendem

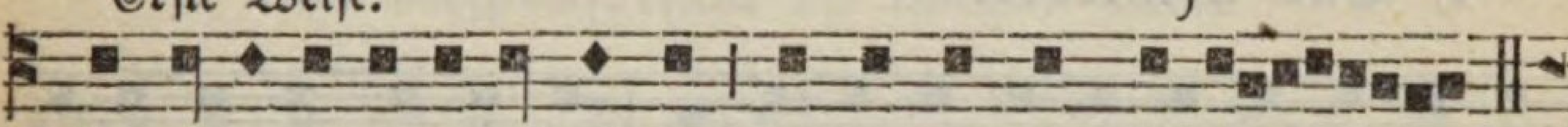
Wechselgesange eingeleitet, den ein Lector (ein Cleriker) mitten im Chore stehend beginnt:

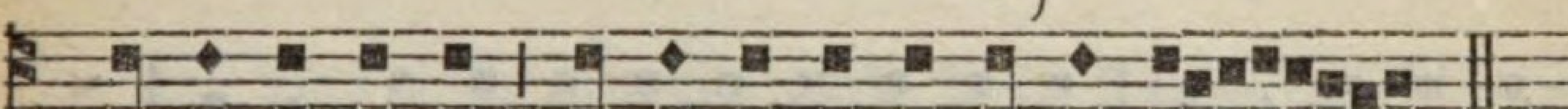



2. Die Melodien zu dem Invitatoriums-Psalme Venīte exultēmus finden sich für sämmtliche acht Kirchentöne im Antiphonarium. Die Ausführung geschieht in folgender Weise: die Cantoren singen zuerst das auf das Fest treffende Invitatorium (Einladung, Aufforderung) ganz, der Chor wiederholt es. Dann wird der Psalm Venite von den Cantoren gesungen, während der Chor nach den einzelnen Psalmversen das Invitatorium abwechselnd ganz oder halb wiederholt.

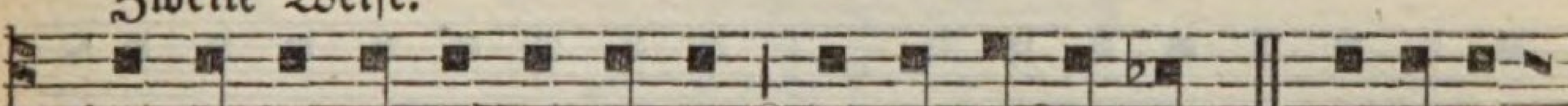
3. Der Versikel (versiculus = das Verschen) hat sammt seinem Responsorium eine dreifache Singweise. Die erste wird in den Laudes und Vespern nach dem Hymnus, sowie im Completorium nach dem Responsorium In manus tuas, die zweite im Officium defunctorum und in der Charwoche, die dritte zu allen übrigen Zeiten gesungen.

Erste Weise.



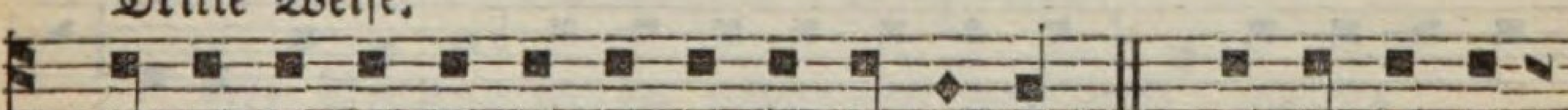

Zweite Weise.







Dritte Weise.





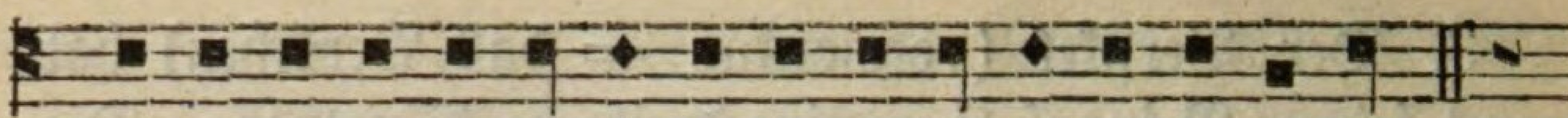


Schließt der Versikel mit einem einsylbigen oder hebräischen Worte, so erleidet die vorstehende dritte Weise, ähnlich wie in den Psalmen, eine pausa correpta, wie folgt:

---

*) oder: **) oder:



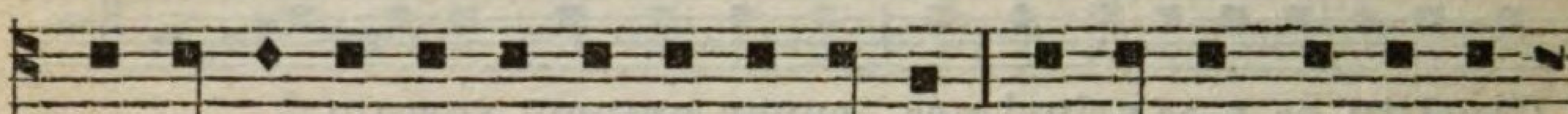


V. Fi-at mi-se-ri-cor-di-a tu-a Do-mi-ne super vos.

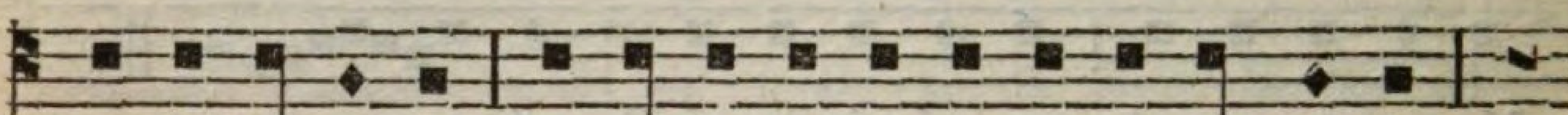


R. Quem admodum spera-vimus in te. *)

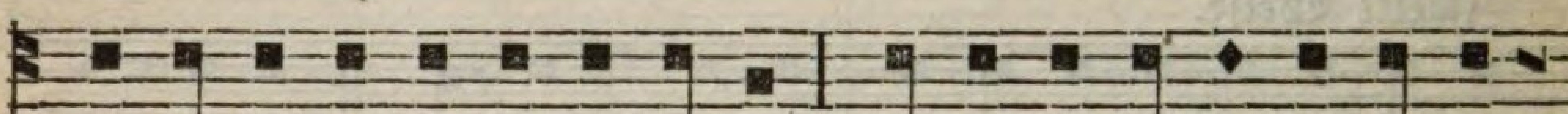
## 4. Das Confitĕor.



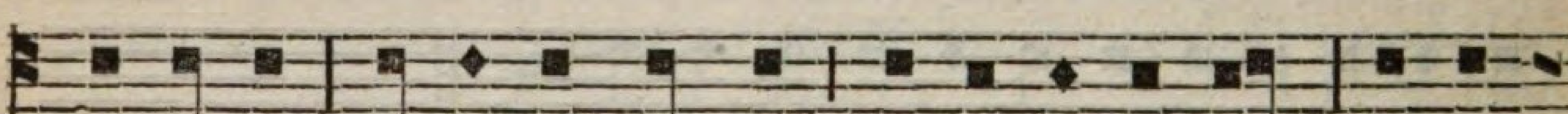
Con-fi-te-or De-o o-mnipo-ten-ti, be-a-tae Ma-ri-ae
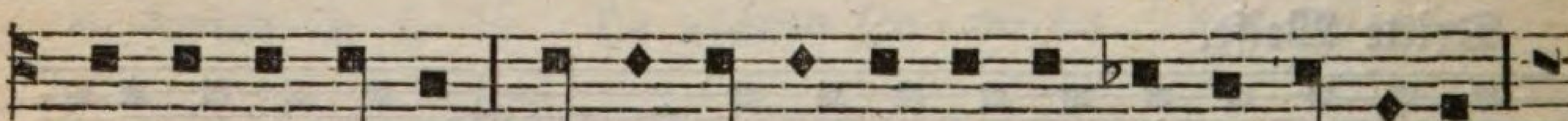


semper Virgi-ni, be-a-to Micha-e-li Archange-lo,



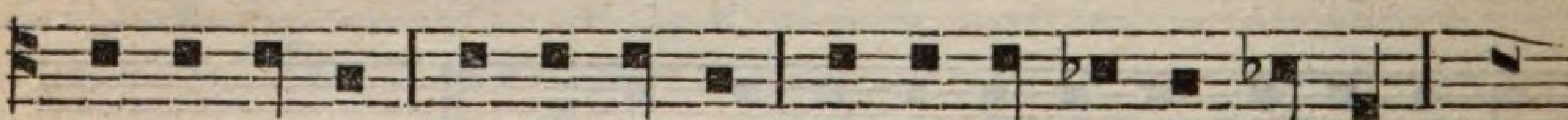
be-a-to Jo-anni Baptistae, sanctis A-po-sto-lis Petro



et Paulo, o-mnibus Sanctis et ti-bi, Pa-ter, qui-a



pec-ca-vi ni-mis co-gi-ta-ti-o-ne, ver-bo et o-pe-re;



me-a cul-pa, me-a cul-pa, me-a ma-xi-ma culpa.
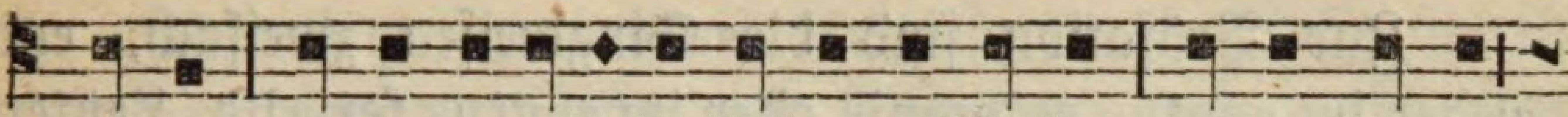


I-de-o precor be-a-tam Ma-ri-am semper Virginem, be-

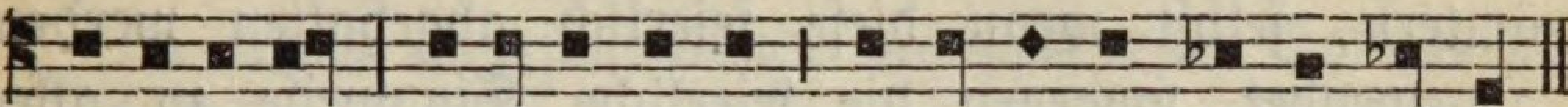


a-tum Micha-e-lem Archangelum, be-a-tum Jo-annem Ba-

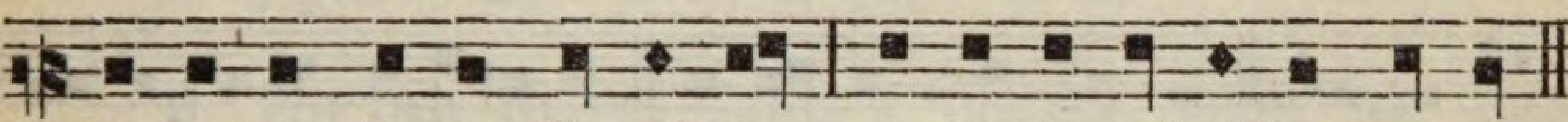
---

*) In der Osterzeit wird an jeden Versikel noch Alleluja angehängt.

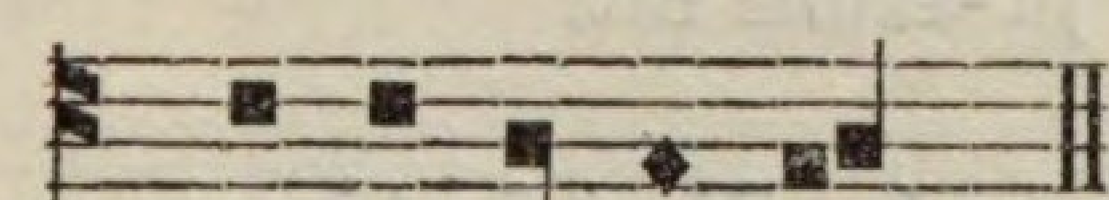



5. Das Responsorium In manus tuas.



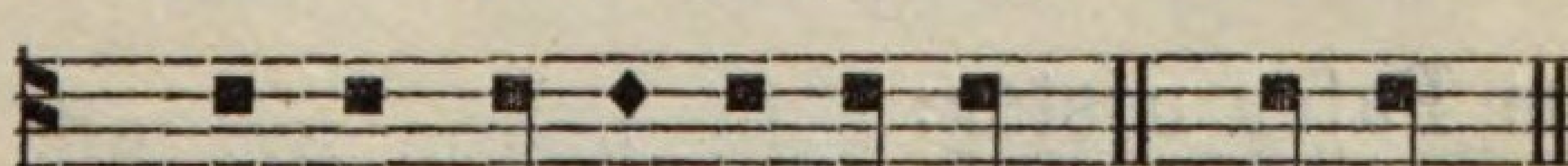

6. Das Deo gratias nach dem Capitulum in der Vesper lautet:



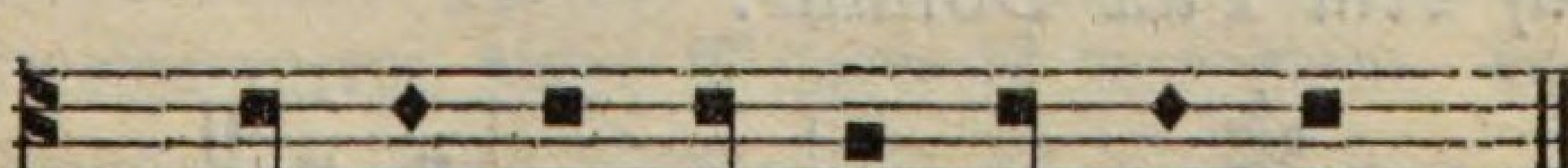

# XIII. Capitel.

## Die Responsorien während der heil. Messe.

Das Responsorium Et cum spiritu tuo außerhalb der Präfation und das Amen nach den ersten und letzten Orationen werden wie folgt gesungen:

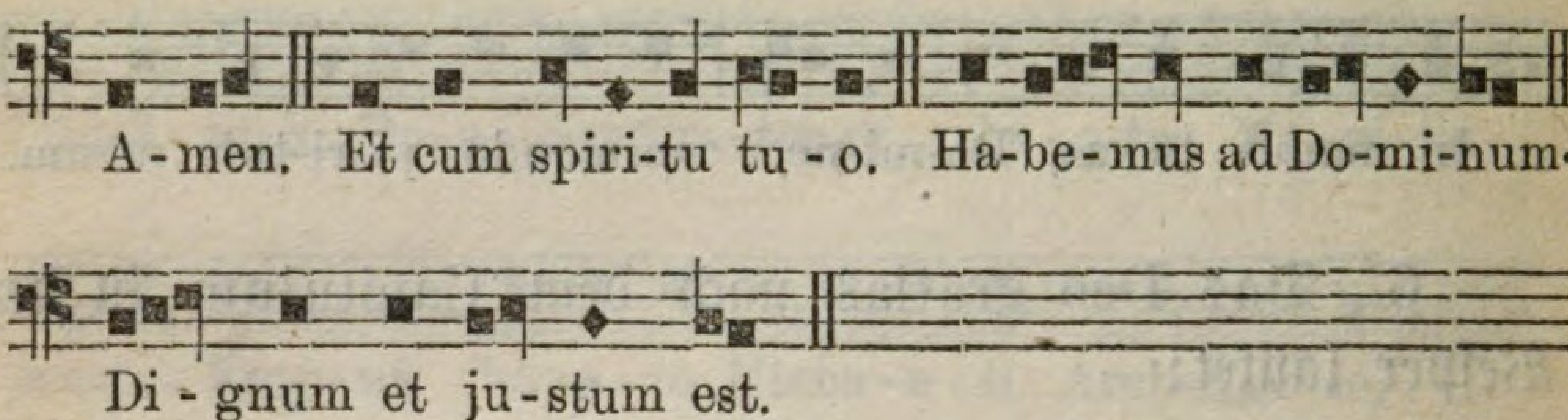



Auf das Sequentia sancti Evangelii secundum N. N. antwortet der Chor:

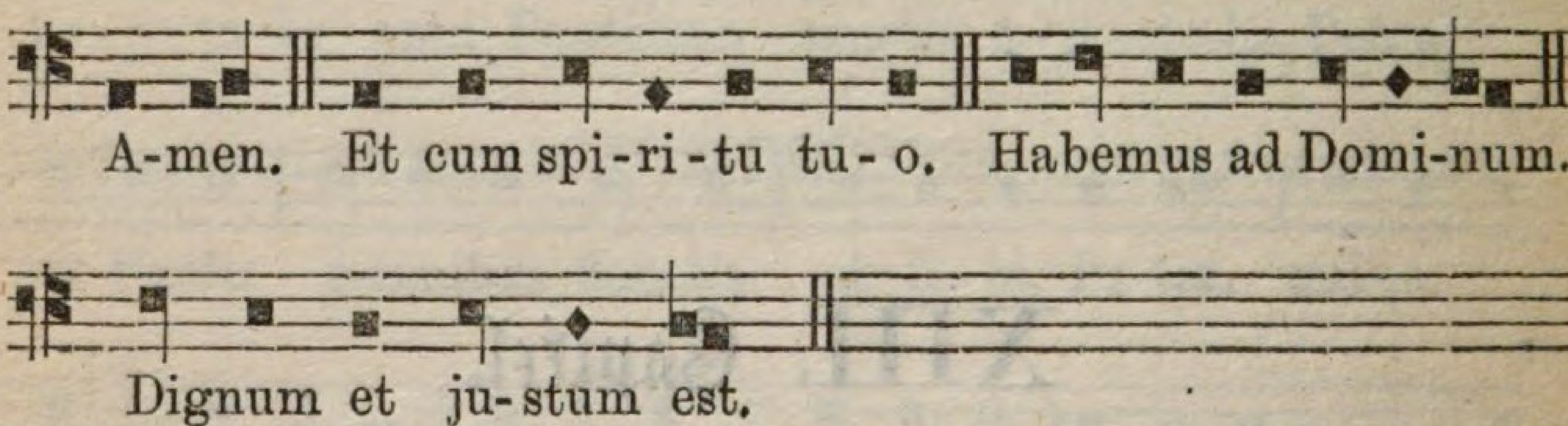


Zur Präfation sind die Singweisen zweifach, entweder im cantus solemnis oder im cantus ferialis. Letztere wird nur in den Messen an Werktagen und bei Trauerämtern, selbst wenn diese feierlich abgehalten werden, angewendet, wogegen die feierliche Singweise zu allen übrigen Zeiten in Anwendung kommt.

A. Die solenne Präfation:

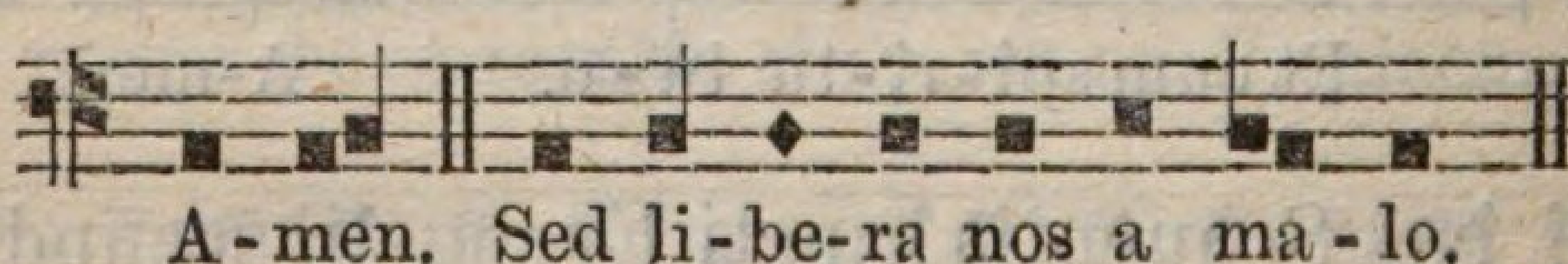



B. Die feriale Präfation:
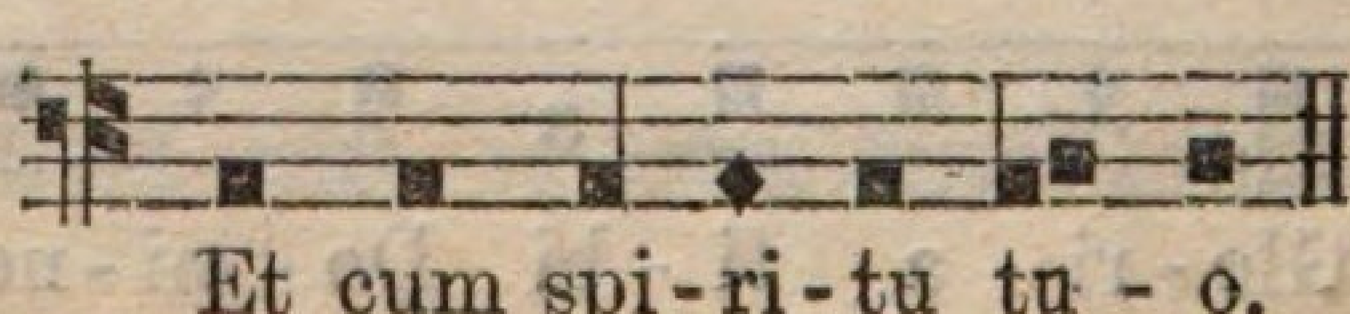



Das Pater noster (Oratio Domini = Gebet des Herrn) hat zwar ebenfalls im Meßbuche eine solenne und eine feriale Melodie, aber was die Responsorien anlangt, so stimmen dieselben in beiden überein.

Zum Pater noster:

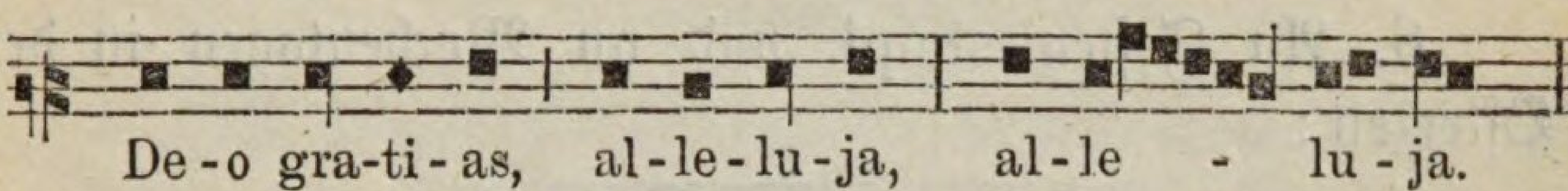



Nach dem Pax Domini:

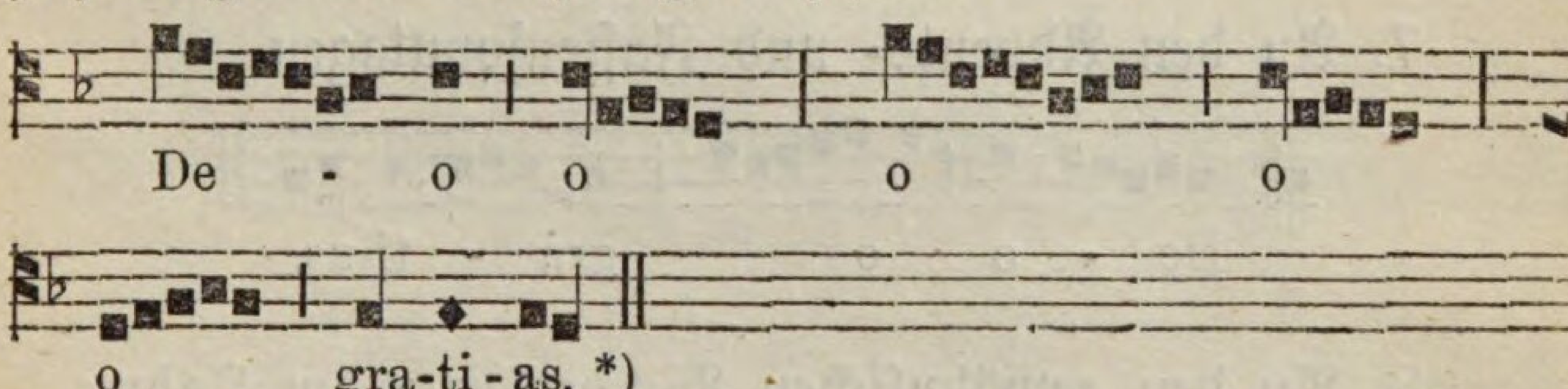


Das Deo gratias am Schlusse der h. Messe hat für die verschiedenen Feste und Festzeiten auch verschiedene Melodien, wie folgt:

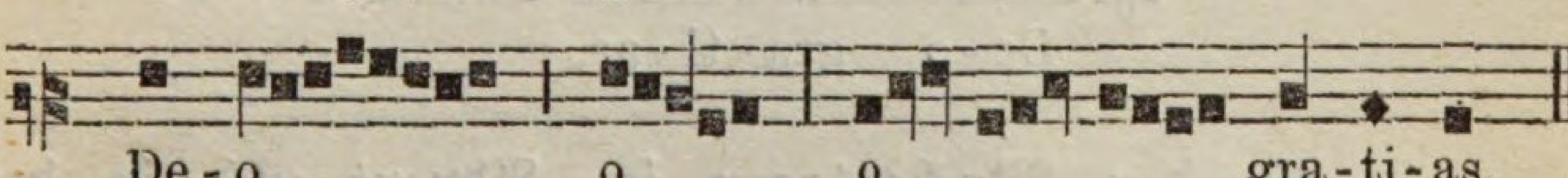
1. Vom Charsonnabende bis zum ersten Sonnabende nach Ostern.
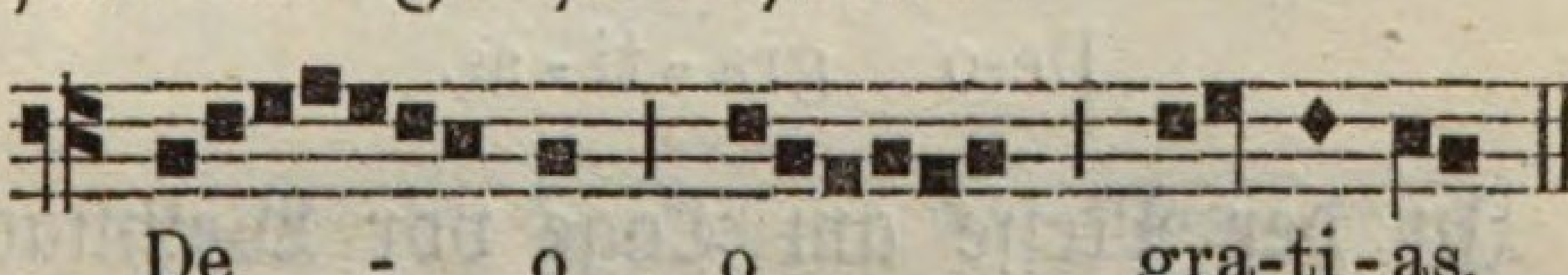



2. An den Festen dupl. I. classis, sowie am Neujahrstage und Dreifaltigkeitsfeste.




3. An Festen dupl. II. cl. maj. et min.
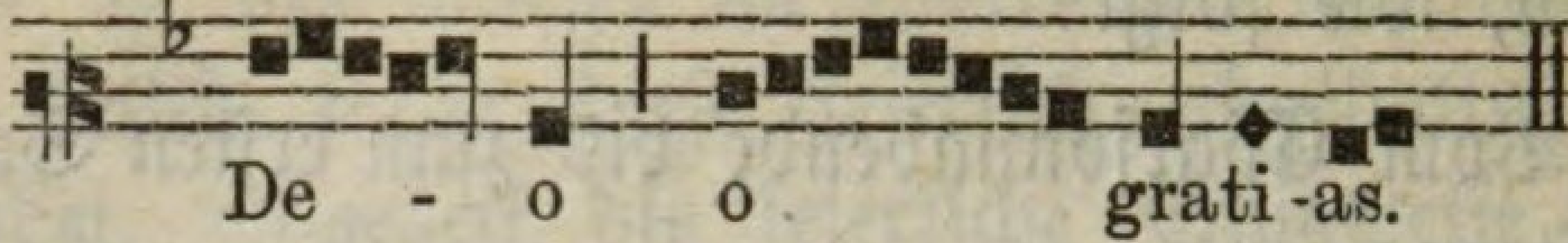



4. An Muttergottes-Festen und in den Octaven von Weihnachten und Frohnleichnam.



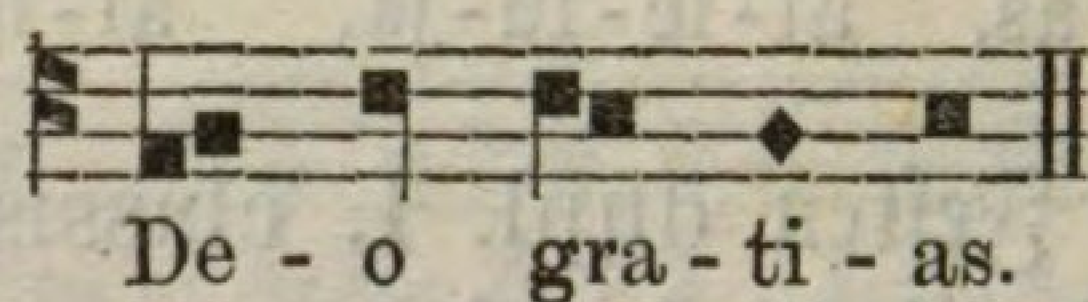

5. An den gewöhnlichen Sonntagen im Jahre, an den Festen semidupl. und in den Octaven, die nicht nach

*) Ueber den Vortrag dieser Melodie sagt Haberl in seinem magister choralis: „Weder das lästige Hinausdehnen, noch das hastige Herabschnurren dieser Melodie ist zu billigen. Man halte sich im Rhythmus und Athemholen genau an die gegebene Notation, und singe würdevoll, feierlich, ohne Ostentation und Affectirtheit.“
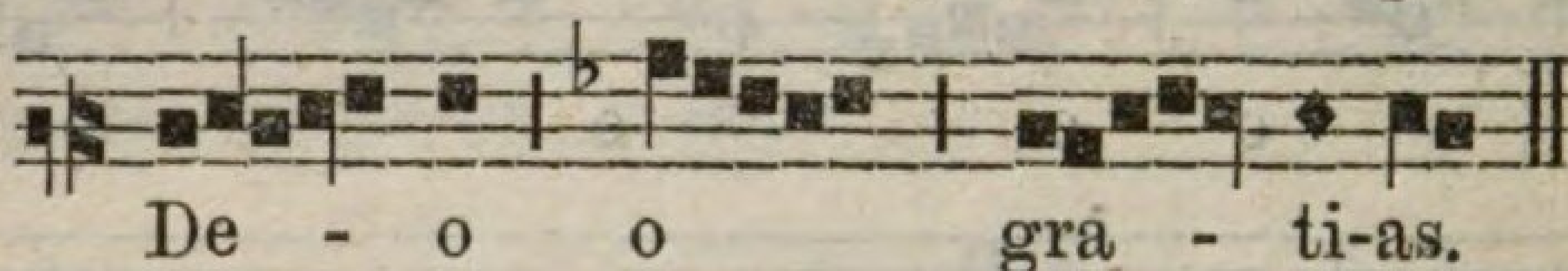
einem Marienfeste, oder nach Weihnachten und Frohnleichnam folgen.




6. An Festen simpl. und an Wochentagen in der Osterzeit:
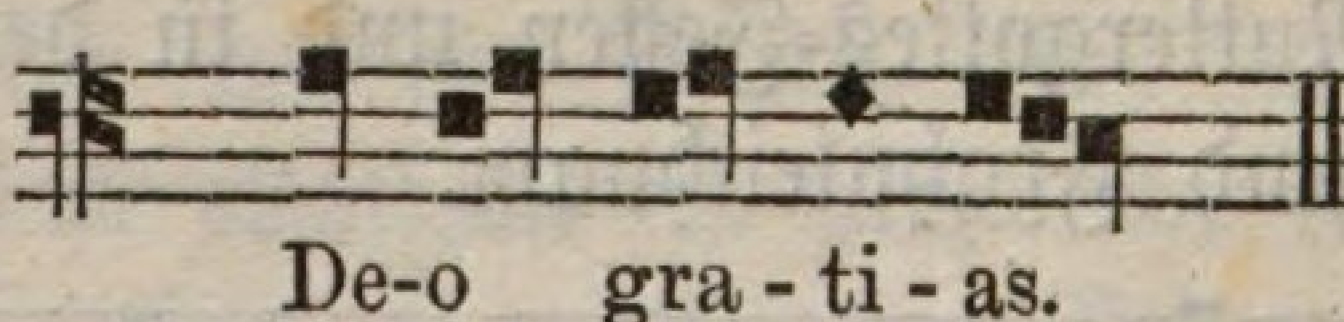



7. An den Advents- und Fastensonntagen.
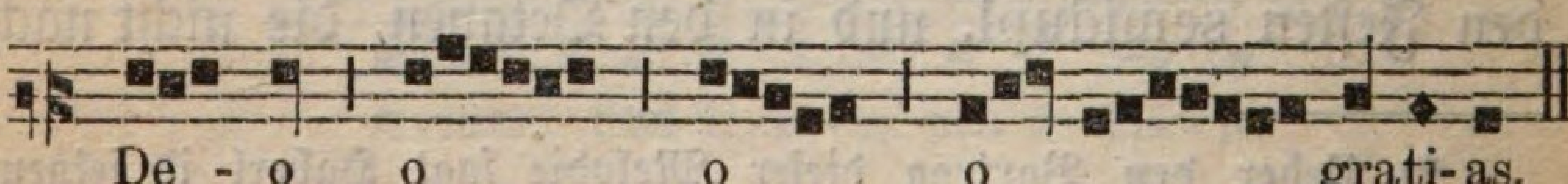



8. An den gewöhnlichen Wochentagen im Jahre.




9. An den Wochentagen im Advent und in der Fastenzeit.




10. In der Messe am Tage vor Weihnachten, am Feste der unschuldigen Kinder und in denjenigen Votivmessen, in denen kein Gloria gesungen wird.
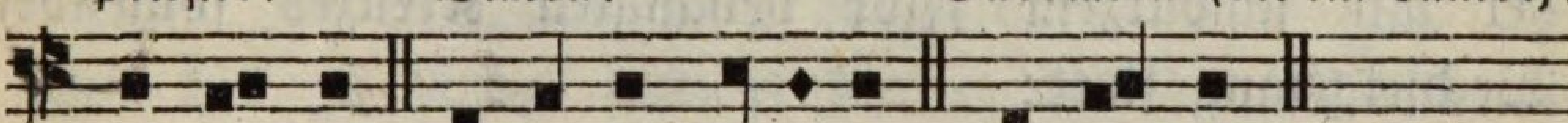



Nach dem Requiescant in pace bei Trauerämtern wird das Amen wie in der Präfation gesungen.

# XIV. Capitel.

## Verschiedenes.

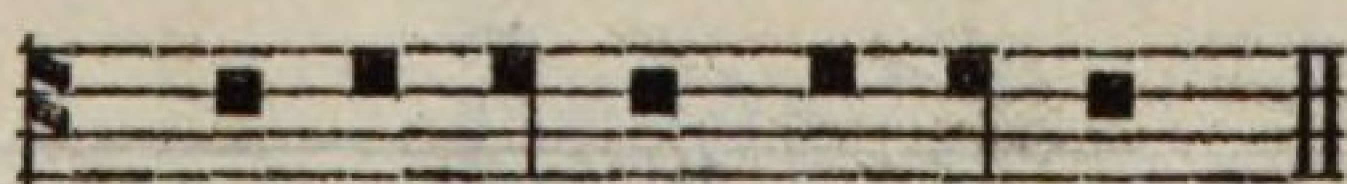
Vor einigen Orationen am Charfreitage, Charsonnabende, am Mariälichtmeßfeste und in den außer der österlichen Zeit fallenden Quatembermessen wird Folgendes gesungen:

Priester: Diacon: Subdiacon (od. ein Cantor):



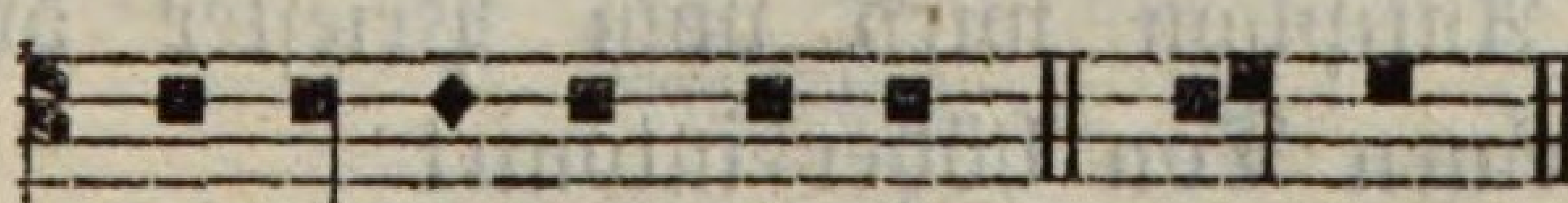
O - re-mus. Flectamus genu-a. Le-va-te.

Am Lichtmeßtage singt der Chor während der Vertheilung der Kerzen die Antiphon Lumen ad revellationem etc. und den Simeonischen Gesang Nunc dimittis servum tuum etc. Hierauf wendet sich der Diacon resp. der Priester zum Volke und singt:



Pro-ce-damus in pa-ce.

Der Chor antwortet:



In no-mi-ne Christi. A-men.

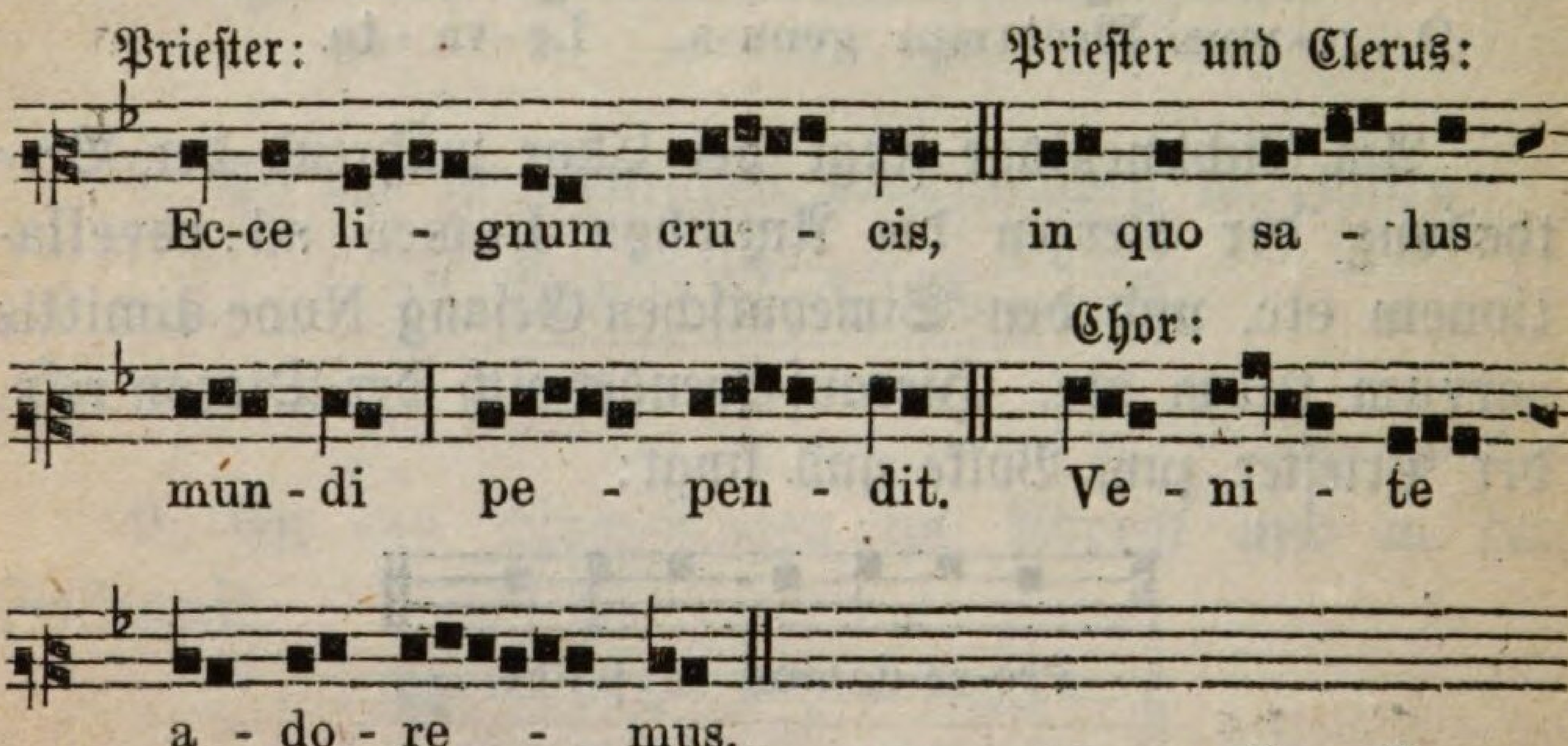
und es beginnt nun die Procession. Die Gesänge zu dieser findet man im Graduale, Rituale und Cantionale.

Auch die Procession am Palmsonntage wird mit dem Procedemus in pace etc. eingeleitet. Während der Procession singt der Chor die Antiphon Cum appropinquaret Domus Jerosolimam. Bei der Rückkehr der Procession treten einige Sänger in die Kirche, schließen die Thür,

und singen abwechselnd mit dem draußen stehenden Clerus und Chore den Lobgesang Gloria, laus et honor etc., von welchem die beiden ersten Sätze Gloria, laus und Cui puerile von den Außenstehenden sogleich und nach jeder folgenden Strophe wiederholt werden. Beim Eintritt der ganzen Procession in die Kirche wird das Responsorium Ingrediente Domino etc. gesungen. Auch diese Gesänge enthält das Graduale, Rituale und Cantionale.

Zur Procession am Gründonnerstage wird der Hymnus Pange lingua, wie zu Frohnleichnam, gesungen.

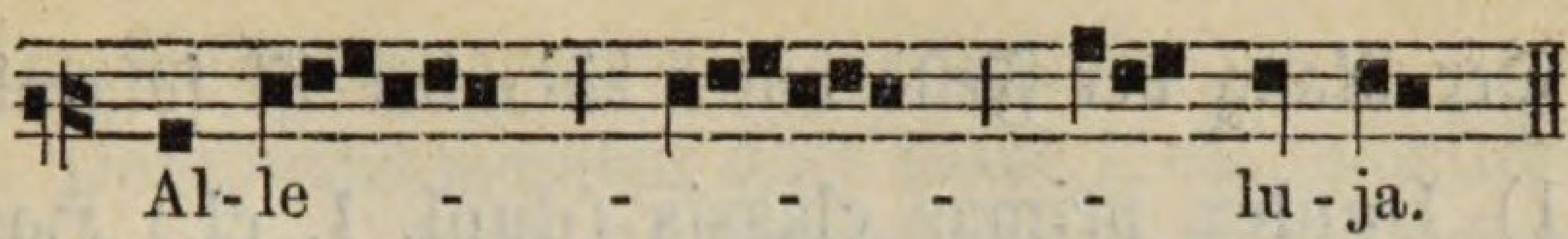
Am Charfreitage findet bei der Enthüllung des vorher mit schwarzem Flor behängten Kreuzes folgender Wechselgesang statt:




Diese Antiphon wird vom Priester dreimal, und immer um einen Ton höher intonirt.

Während der nun folgenden Adoration des Kreuzes singt der Chor die Improperien Popule meus etc. und den Hymnus Crux fidelis. Während das Sanctissimum in Procession vom bestimmten Orte zum Altare getragen wird, singt der Chor den Hymnus Vexilla regis prodeunt.

Am Charsonnabende beginnen die Cantoren im Anschlusse an die Litanei sofort das Kyrie zur Messe. Nach der Epistel singt der Priester:




Noch zweimal, immer in höherem Tone, findet dieser Gesang statt, den der Chor jedesmal repetirt. Nach der dritten Repetition singt der Chor den Psalm Confitemini, sowie den Tractus Laudate Dominum. An diese Messe schließt sich auch sogleich die Vesper, indem nach der Communion des Priesters der Chor die Antiphon Alleluja nebst dem Psalme Laudate Dominum absingt, und die Antiphon repetirt. Hierauf folgt unmittelbar vom Priester intonirt die Antiphon zum Magnificat, diese singt der Chor bis zu Ende, schließt daran das Magnificat und wiederholt endlich wieder die ganze Antiphon. Dann wird die Messe wie gewöhnlich beendet.

# Anhang.

## A. Die Rangordnung der Sonn- und Festtage nebst einigen Notizen aus den Rubriken, die den Cantor angehen.

Die Tage des Kirchenjahres unterscheidet man in folgender Weise:

I. Feste (festa). Die Feier eines Festes des Herrn oder eines Heiligen.

II. Sonntage (dominicae).

III. Ferial- oder Werktage (feriae).

IV. Vigiltage (vigiliae). Die Vorfeier eines Festes am Tage vorher.

Der Rang der Feste unter einander ist folgender:

1) Duplex primae classis (dupl. I. cl.) Hauptfest erster Klasse. Es sind folgende: Weihnachten, das Fest der hh. Dreikönige, Ostersonntag, Christi Himmelfahrt, Pfingstsonntag, Frohnleichnam, das Fest des h. Johannes des Täufers (24. Juni), und der hh. Apostel Petrus und Paulus, Mariä Aufnahme in den Himmel, Allerheiligen, Kirchweih, das Fest des betreffenden Kirchenpatrons und das Fest des h. Joseph (Pflegevaters des Heilandes).

2) Duplex secundae classis (dupl. II. cl.) Hauptfest zweiter Klasse ist z. B. Neujahr, Dreifaltigkeitssonntag, Mariä Lichtmeß, Mariä Verkündigung 2c.

3) Duplex majus (dupl. maj.) Höhere Festfeier, z. B. das Fest der h. Anna, des Erzengels Gabriel, das h. Rosenkranzfest 2c.

4) Duplex (dupl. oder dx.) Gewöhnliche Festfeier, z. B. das Fest des h. Alphonsus, des h. Vinzenz von Paula, der h. Theresia, der h. Rosalie 2c.

5) Semiduplex (sdx.) Halbfeierliches Fest, z. B. das Fest des h. Eusebius, des h. Papstes Damasus 2c.

6) Simplex (simpl. oder spl.) Einfaches Fest, z. B. das Fest des h. Blasius.

Außerdem werden die Feste eingetheilt in: festa praecepta (gebotene Feiertage), festa translata (Feiertage, welche auf den folgenden Sonntag verlegt werden), und festa abrogata (aufgehobene Feste), die früher geboten waren, jetzt aber nur in der Kirche (im Chore) gefeiert [illegible]den.

Die Sonntage werden eingetheilt in:

1. Dominicae majores oder Dom. I. cl., nämlich: der erste Advent- und der erste Fastensonntag *), Palmsonntag, Ostersonntag, der weiße Sonntag, Pfingstsonntag und der erste Sonntag nach Pfingsten. Trifft mit einem dieser Sonntage das Fest eines Heiligen zusammen, so wird es auf einen andern festfreien Tag verlegt.

2. Dominicae minores oder Dom. II. cl. Dahin gehören die noch übrigen Advent- und Fastensonntage, ferner die Sonntage Septuagesima, Sexagesima und Quinquagesima. Trifft auch mit diesen Sonntagen das Fest eines Heiligen zusammen, so muß dasselbe mit Ausnahme des Festes des Kirchenpatrons oder der Kirchweih verlegt werden. Soll nun an einem solchen verlegten Feste ein Hochamt gehalten werden, so hat man die Meßgesänge an dem früheren Standorte des Festes (welches im Directorium durch „fuit huj." angegeben ist), im Graduale aufzusuchen.

3. Dominicae per annum, gewöhnliche Sonntage durch's ganze Jahr (de ea). Trifft auf diese Sonntage das Fest eines Heiligen, welches dupl. ist, so erhält das Letztere den Vorzug, d. h. die Meß- und Vespergesänge werden, wenn im Directorium keine andere Vesper angezeigt ist, von diesem Feste genommen.

---

*) An sämmtlichen Advent- und Fastensonntagen (ebenfalls an den Werktagen), soll weder die Orgel gespielt werden, noch darf andere Instrumental-Musik stattfinden, mithin darf nur gesungen werden. Ausgenommen von dieser kirchlichen Vorschrift ist jedoch der dritte Sonntag im Advent und der vierte in der Faste.

## B. Bedeutung einiger Ausdrücke und Abkürzungen aus den Chorbüchern.

a. oder al. — albus, weiße Farbe.
ab. — abbas, Abt.
a cap. — a capitulo, vom Capitel an.
ad, zu oder zum.
ad missam, zur Messe.
anniv. — anniversarium, der Jahrestag.
ant. — antiphona, Antiphon.
ante missam benedicuntur cineres, vor der Messe wird Asche geweiht.
ap. — apostolus, Apostel.
Adv. — Adventus, Advent.
Ascensio Domini, Christi Himmelfahrt.
Assumptio, Aufnahme (in den Himmel).
B. M. V. — Beata Maria Virgo, die allerseligste Jungfrau Maria.
c. — color, die Farbe.
cin. — cineres, Asche.
cl. — classis, Klasse; I. Cl., erster Klasse; II. Cl., zweiter Klasse.
com. — commemoratio, Gedächtniß (eines Heiligen).
com. — de cruce, Commemoration vom heil. Kreuze.
com. D. — com. Dom. — commemoratio dominicae, Commemoration vom Sonntage.
com. praec. — commemoratio praecedentis, Commemoration von der zweiten Vesper des vorhergehenden Festes.
com. seq. oder com. de seq. (de sequenti) — commemoratio sequentis, Commemoration von der ersten Vesper des folgenden Tages.
com. simpl. — commemoratio simplicis, Commemoration eines Festes niedern Ranges.
com. vig. — commemoratio vigiliae, Commemoration vom Vorabende.

com. — commune, gemeinsame, gewöhnliche (Gebete und Gesänge).
comm. Abb. — commune abbatum, von den heiligen Aebten.
comm. conf. n. Pont. — commune confessoris non pontificis, von einem heiligen Bekenner, der nicht Bischof war.
comm. conf. et virg. temp. Pasch. — commune confessorum et virginum, tempore Paschali, von den heil. Bekennern und Jungfrauen in der Osterzeit.
comm. conf. Pontif. — commune confessorum pontificum, von heil. Bekennern, die zugleich Bischöfe waren.
comm. doct. — commune doctorum, von den heil. Kirchenlehrern.
comm. nec virg. nec mart. — commune nec virginis nec martyris, von einer heil. Frau, die nicht Martyrin war.
commune non virginum et martyrum, von heiligen Frauen, die zugleich Martyrinnen waren.
comm. pl. mm. — commune plurimorum martyrum, extra tempus Pasch., von mehreren Martyrern außer der österlichen Zeit.
commune plurimorum virginum et martyrum. (Omnia ut supra). Von mehreren heil. Jungfrauen und Martyrinnen. (Alles wie oben, d. h. wie am Feste einer heil. Jungfrau und Martyrin.)
commune plurimorum virginum et martyrum, tempore Pasch., von mehreren heil. Jungfrauen und Martyrinnen während der Osterzeit.
commune unius martyris non pontificis, von einem heil. Martyrer, der nicht Bischof oder Papst war.
commune unius martyris pontificis, von einem heil. Martyrer, der zugleich Bischof oder Papst war.
commune virginis tantum, von einer heil. Jungfrau, die nicht Martyrin war.
commune virginum et martyrum, von den heil. Jungfrauen und Martyrinnen.

compl. — completorium, Complet, der Schluß der Vesper.
conf. oder cf. — confessor, Bekenner.
c. — cum, mit; cum oct. — cum octava, mit einer Octave (Nachfeier von 8 Tagen).
de, von.
de ap. — de apostolis, von den Aposteln.
de comm. — de communi, aus den gewöhnlichen Gebeten und Gesängen von den einzelnen Klassen der Heiligen.
de ea, vom betreffenden Tage, wie es im „proprium de tempore" steht.
de eodem commune; alia Missa, von einem Heiligen derselben Klasse; eine andere Messe.
de uno martyre, tempore Pasch., von einem Martyrer, dessen Fest in die Osterzeit fällt.
d. f. — dies fixus, festgesetzter Tag.
de seq. — de sequenti, vom folgenden Tage.
dic. — dicitur, es wird gebetet; non dic., es wird nicht gebetet.
D. oder dom. — dominica, der Sonntag.
dominica in albis, der weiße Sonntag (acht Tage nach Ostern).
dominica infra octavam Ascensionis Domini, der Sonntag in der Octave des Himmelfahrtsfestes.
dominica infra oct. Epiphaniae, der Sonntag in der Octave des Festes der heil. drei Könige.
dominica infra oct. Nativitatis Domini, der Sonntag in der Weihnachtsoctave.
dominica in Palmis, der Palmsonntag.
dominica in Quinquagesima, der fünfzigste Tag vor Ostern.
dominica in Septuagesima, der siebenzigste Tag vor Ostern.
dominica in Sexagesima, der sechszigste Tag vor Ostern.
dominica Passionis, der Passions- oder schwarze Sonntag (acht Tage vor Palmsonntag).
dominica Pentecostes, Pfingstsonntag.
dominica prima Adventus, der erste Sonntag im Advent.

dominica prima in Quadragesima, der erste Sonntag in der Faste.
dominica Resurrectionis, Auferstehungssonntag, Ostern.
dominica secunda Adventus, der zweite Sonntag im Advent.
dominica secunda in Quadragesima, der zweite Sonntag in der Faste.
dominica secunda (tertia) post Epiph., der zweite (dritte) Sonntag nach dem Feste der heil. drei Könige. — Fällt das Osterfest spät, so wird an den nachfolgenden drei Sonntagen bis zum Sonntage „Septuagesima", falls kein Fest eines Heiligen auf einen dieser Sonntage trifft, immer die Messe vom dritten Sonntage nach Epiph. gesungen.
dominica secunda post Pascha, der zweite Sonntag nach Ostern.
dominica secunda post Pentecosten, der zweite Sonntag nach Pfingsten.
dominica tertia post Pascha, der dritte Sonntag nach Ostern.
dominica tertia post Pentecosten, der dritte, quarta — der vierte, quinta — der fünfte, sexta — 6., septima — 7., octava — 8., nona — 9., decima — 10., undecima — 11., duodecima — 12., decima tertia — 13., decima quarta — 14., decima quinta — 15., decima sexta — 16., decima septima — 17., decima octava — 18., decima nona — 19., vigesima — 20., vigesima prima — 21., vigesima secunda — 22., vigesima tertia — 23., vigesima quarta — der vier und zwanzigste Sonntag nach Pfingsten.
dupl. oder dx. — duplex, (eigentlich) doppelt; damit soll indeß nur der Gegensatz zu simplex, einfach, womit ein niederes Fest bezeichnet wird, angedeutet werden.
dx. maj. oder dupl. maj. — duplex majus, höheres Fest.
E. D. oder ecc. doct. — ecclesiae doctor, ein Kirchenlehrer.
E. oder ep. — episcopus, Bischof; ep. c. conf., Bischof und Bekenner.

E. M. oder ep. mart. — episcopus martyr, Bischof und Martyrer.

epiph. — epiphania, Erscheinung des Herrn, Fest der heil. drei Könige.

et oder &, und.

ex, aus, von.

ex indulto, aus besonderer Erlaubniß. Ein Fest, das nur in einzelnen Diöcesen vom Papste erlaubt ist.

ex pr. D. — ex proprio dioecesano, aus dem Proprium der Diöcese.

extra temp. pasch., — extra tempus paschale, außer der österlichen Zeit.

f. — fuit; fuit heri, war gestern; fuit 15. hujus, der feststehende Tag war der 15. dieses Monats: Man hat also die Messe oder die Vesper vom 15. des betreffenden Monats nachzuschlagen.

fer. — feria, Wochentag; fer. 2., Montag; fer. 3., Dienstag; fer. 4., Mittwoch; fer. 5., Donnerstag; fer. 6., Freitag.

fer. IV. cin. — feria quarta cinerum, Aschermittwoch.

fer. curr. — feriae currentis, vom laufenden Wochentage.

feria quinta (V) in coena Domini, Gründonnerstag.

feria secunda post Pascha, Ostermontag.

feria secunda rogationum, Montag in der Bittwoche.

feria sexta in parasceve, Charfreitag.

fest. corp. Chr. — festum corporis Christi, das heil. Frohnleichnamsfest.

fest. nov. — festum novum, ein neues Fest.

fest. Pall. — festum pallii, ein Fest, an welchem der Bischof das Hochamt zu halten hat.

fest. Praepos. — festum praepositi, ein Fest, an dem der Domprobst das Hochamt zu halten hat.

fest. Dec. — festum decani, ein Fest, an dem der Domdechant das Hochamt zu halten hat.

hebd. — hebdomas, die Woche.
heri, gestern; ut heri, wie gestern.
hic, dieser, hier.
hoc anno, in diesem Jahre.
huj. — hujus, desselben (Monats).
Jej. oder jejun. — jejunium, Fasttag.
in, in, an, auf; in festo, am Feste; in commune, im Commune; in 1. vesp., in der ersten Vesper; in 2. vesp., in der zweiten Vesper; in laud., in den Laudes; in 1., 2., 3. nocturno, im ersten, zweiten, dritten Nocturn.
in anniversario dedicationis ecclesiae, am Kirchweihfeste.
in aspersione aquae benedictae, bei der Austheilung des Weihwassers.
in die Circumcisionis, am Tage der Beschneidung des Herrn, am Neujahrstage.
in Epiphania Domini, am Tage der Erscheinung des Herrn.
in festo ss. Trinitatis, am heil. Dreifaltigkeits-Feste.
infr. — infra, innerhalb; infr. oct. — infra octavam, innerhalb der Octave.
in natalitiis Apostolorum et Evangelistarum, am Feste der Apostel und Evangelisten. Die betreff. Messe ist stets an Ort und Stelle in dem mit „Proprium de Sanctis" bezeichneten Abschnitte zu suchen.
in Nativitate ad primam missam, in nocte, zu Weihnachten bei der ersten Messe, um Mitternacht.
in Nativitate ad secundam missam, in aurora, zu Weihnachten bei der zweiten Messe, mit Tagesanbruch.
in Nativitate ad tertiam missam, zu Weihnachten bei der dritten Messe.
in Nativitate Domini, am Geburtstage des Herrn, Weihnachten.
in solemnitate venerabilis Sacramenti, am h. Frohnleichnamsfeste.

in vigilia Nativitatis Domini, am Tage (Vorfeier) vor Weihnachten, am Heiligenabend.

in vigilia Pentecostes, am Tage (Sonnabend) vor Pfingsten.

in vigilia unius Apostoli, zur Vorfeier des Festes eines Apostels.

l. oder laud. — laudes, Lobgesänge.

m. — missa, Messe.

missae votivae de s. Maria. 1. Ab Adventu usque ad Nativitatem Domini, Votivmessen von der heil. Jungfrau Maria. 1. Vom Advent bis Weihnachten.

missae votivae de s. Maria. 2. A Nativitate Domini usque ad Purificationem, Votivmessen v. d. h. Jungfrau Maria. 2. Von Weihnachten bis Mariä-Lichtmeß.

missae votivae de s. Maria. 3. A Purificatione usque ad Pascha, Votivmessen v. d. h. Jungfrau Maria. 3. Von Lichtmeß bis Ostern.

missae votivae de s. Maria. 4. A Pascha usque ad Pentecosten, Votivmessen v. d. h. Jungfrau Maria. 4. Von Ostern bis Pfingsten.

missae votivae de 1. Maria. 5. A Pentecoste usque ad Adventum, Votivmessen v. d. h. Jungfrau Maria. 5. Von Pfingsten bis zum Advent.

missa pro sponso et sponsa, Messe für Brautleute.

missa votiva de Angelis, Votivmesse von den Engeln. (Dieselbe wird in der Regel gebraucht, wenn für ein verstorbenes Kind ein Amt gehalten wird.)

missa v. de Passione Domini, Votivmesse vom Leiden des Herrn.

missa v. de sancta Cruce, Votivmesse vom h. Kreuze.

missa v. de sanctis Apostolis Petro et Paulo, Votivmesse von den heil. Aposteln Petrus und Paulus.

missa v. de ss. Trinitate, Votivmesse von der allerheil. Dreifaltigkeit.

missa v. de sancto Spiritu, Votivmesse vom heil. Geist.

missa v. de venerabili Sacramento, Votivmesse vom allerh. Altarsacrament.
missa v. pro vitanda mortalitate, Votivmesse um Abwendung einer pestartigen Krankheit.
mm. — martyres, mehrere Martyrer.
m. p. — martyr pontifex, Martyr und Bischof.
m. s. — meruit supremos. In den Vespern von gewissen Bekennern wird in dem Hymnus „Iste confessor“ statt der Verszeile: „meruit beatas scandere sedes“ gesungen: „meruit supremos laudis honores“, was im Directorium dann durch die beiden Buchstaben „m. s.“ angedeutet ist.
m. v. — mutetur versus, es werde der Vers gewechselt; hat dieselbe Bedeutung wie m. s.
Mag. — Magnificat, der Lobgesang Mariä.
mart. — martyr, Martyrer.
matut. — matutinum, Morgengebet.
Nat. — Nativitas, Geburt.
nec, und nicht.
nec, nec, weder, noch.
nec virgo nec martyr, weder Jungfrau noch Martyrin
nig. — niger, schwarz.
non, nicht.
oct. — octava, eine achttägige Festfeier.
off. — officium, das priesterliche Tagzeitengebet.
omisso, mit Auslassung.
om. ut not. — omnia ut notantur, Alles, wie es angegeben ist.
Pasch. — Pascha, Ostern.
Pent. — Pentecoste, Pfingsten.
p. — post, nach.
per, durch.
pro, für.
Pp. oder pap. — papa, Papst; p. et conf., Papst und Bekenner; p. et mart., Papst und Martyrer.

Patr. oder Patro. — Patronus, Patron der Kirche.
pontif. — pontifex, Bischof.
Processio, die Procession.
processionaliter, in Prozession.
Ps. — Psalmus, Psalm.
pulsantur organa et campanae, Orgel und Glocken werden gebraucht (gespielt und geläutet).
quadra. — quadragesima, Fastenzeit.
IV. Temp. oder quat. temp. — quatuor temporum, Quatember.
r. — ruber, roth.
℟. — Responsorium, die Antwort.
rogat. — rogationum feria, einer der drei Bitttage vor Christi Himmelfahrt.
s. oder ss. — sancti oder sanctorum, des Heiligen, oder der Heiligen.
sabb. — sabbato, am Sonnabende.
sabbato sancto, am Oster- oder Charsonnabende.
semid. oder sdx. — semiduplex, Halbfest.
seq. — sequens, der folgende.
simpl. — simplex, einfache Feier.
sine, ohne.
sol. — solemnis, feierlich.
tant. — tantum, nur; com. dom. tant., nur die Commemoration vom Sonntage.
Tempore Paschali, in der Osterzeit.
tract. — tractus, ein Gesang nach der Epistel.
Trinit. — trinitatis, Dreifaltigkeit.
ult. — ultima oder ultimum, die oder das letzte.
ut, wie; ut heri, wie gestern; ut in festo, wie am Feste; ut in I. vesp., wie in der ersten Vesper.
ut dominica praecedenti, wie am vorhergehenden Sonntage
℣ — versus, Versikel.

virg. et mart. — virgo et martyr, Jungfrau und Martyrin.
vel, oder.
vesp. — vesperae, Vesper.
vir. — viridis, grün.
viol. — violaceus, violet.
votiv. — votiva missa, Votivmesse.

# Inhalt.

## Berichtigungen.

Seite 16, Zeile 8 von unten lies sol statt so.

„ 35, in der vorletzten Notenzeile muß der letzte Bogen ⌒ über c h statt über a g stehen.

„ 50, in der 2. Zeile der Tabelle müssen die beiden letzten Bogen von der 19. zur 20. und von der 24. zur 25. statt von der 21. zur 22. und von der 25. zur 26. Note führen.

„ 55, lies in der vorletzten Spalte der Tabelle: Dominante statt Finale, und in der letzten Spalte lies: Finale statt Dominante.

„ 71, Notenzeile 3, muß die 6. und 7. Note d statt c heißen.

„ 74, lies im Texte unter der 5. Notenzeile devoret st. decoret.

In demselben Verlage sind ferner erschienen:

**Bohn, P.,** Liederbuch für Männerstimmen. Zum Gebrauch an Gymnasien und Realschulen, Gesellen- und kl. Gesangvereinen. 8⁰. 7 Sgr.

**Bohn, P.** u. **Mettlich, C.** Schulgesangbuch, zunächst für höhere Unterrichts-Anstalten. Enthaltend: Stufenmäßig geordnete Singübungen nebst 2- und 3stimmigen Liedern. 8⁰. 7½ Sgr.

**Oberhoffer, H.,** der gregorianische Choral. Anleitung, denselben richtig zu singen und mit der Orgel zu begleiten, nebst einer kurzen Geschichte seiner Entstehung. 4⁰. geh. 15 Sgr.

— — Sammlung mehrstimmiger lateinischer Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Zum Gebrauche beim katholischen Gottesdienste. Erstes Heft. Partitur. gr. 4⁰. geh. 12 Sgr.

— — Dieselben Stimmen. 4 Hefte. gr. 8⁰. geh. 12 Sgr.
Werden auch einzeln abgegeben, jede Stimme à 3 Sgr.

— — Deutsche Messe nebst verschiedenen deutschen und lateinischen Kirchengesängen für Männerchor. Zum Gebrauche beim katholischen Gottesdienste herausgegeben. qu. 4. geh. 15 Sgr.

— — Schule des katholischen Organisten, theoretisch-practische Orgelschule, op. 36. 2 Thlr. 10 Sgr.

**Sammlung** alter Kirchen-Melodieen mit Orgelbegleitung von Gratz. 12 Sgr.

— — neuer Kirchen-Melodieen mit Orgelbegleitung von Gratz. 12 Sgr.

**Seiler, Jos.,** Chorus ecclesiasticus, das ist Sammlung gediegener 3—8stimmiger Kirchengesänge aus alter und neuer Zeit. Im Verein mit den ersten Kirchen-Componisten Deutschlands herausgegeben. 1. Lieferung. gr. 4⁰. 1 Thlr. 10 Sgr.

— — op. XIII., 24 kurze und leichte Adagios für Orgel (oder Harmonium). Ueber alte Choral-Motive componirt und angehenden Organisten zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienst freundlichst gewidmet. gr. 4⁰. 7½ Sgr.

Bögl